بابک احمدی

ساختار و تأویل متن

چاپ دوازدهم



ساختار و تأویل متن

جلد ۱

نشانه‌شناسی و ساختارگرایی



ساختار و تأویل متن

۱. نشانه‌شناسی و ساختارگرایی

بابک احمدی

چاپ اول ۱۳۷۰، شماره نشر ۱۷۸

چاپ پایا ،کرج ، ۳۲۵۰ نسخه

تهران، خیابان دکتر فاطمی، خیابان رهی معیری، شماره ۳٤، کد پستی ۱٤۱٤٦

تلفن ٦۵۵٦٦۳

بابک احمدی

ساختار و تأویل متن

۱

نشانه‌شناسی و ساختارگرایی

نشر مرکز

نثار خاطره‌ی پدرم

L' amor che move il sole e l'atre stelle."

«به عشق می‌گردند، آفتاب و هر ستاره‌ای.»

دانته، بهشت، واپسین شعر

فهرست

جلد نخست

جلد دوم

کتاب سوم: شالوده‌شکنی متن

کتاب چهارم: تأویل متن

پیوست‌ها

برابرنامه‌ی واژگان

نمایه‌ها

پیشگفتار

زندگی راستین، آن زندگی که سرانجام بازش می‌یابیم، آشکار و روشن می‌شود، یگانه شکل زندگی که به‌راستی به نتیجه می‌رسد ادبیات است.

مارسل پروست

این کتاب دو هدف اصلی در پیش دارد. نخستین، معرفی سه آیین جدید نظریه‌ی ادبی یعنی ساختارگرایی، شالوده‌شکنی و هرمنوتیک است، که در دهه‌ی گذشته زمینه و روش پژوهش در جستارهای هنری و به‌ویژه ادبی را تعیین کرده‌اند. درباره‌ی این سه آیین به‌زبان فارسی منابع انگشت‌شماری در دسترس است، از این رو بسیاری از مباحث کتاب یکسر تازه می‌نمایند؛ شاید بتوان کاستی هایش را با توجه به این نکته آسانتر بخشید؛ همه‌ی ما (هرچند از یاد برده‌ایم) پس از برداشتن نخستین گام زمین خوردیم. هدف دوم، اثبات این نکته است که سه آیین، جدا از تمایزها و ناهماهنگی های بسیارشان، سرانجام به یکدیگر نزدیک شده‌اند. بیان این همسویی، شاید به کار خواننده‌ای هم بیاید که پیشتر با این مباحث آشنا بوده است.

سخن زیبایی‌شناسیک هرگز به‌گونه‌ای قطعی و کامل از سخن فلسفی جدا نشده است. بحث از گوهر هنر، همواره، اشارتی فلسفی است. این نکته به‌ویژه درباره‌ی سه آیین مورد نظرمان راست است؛ چرا که هرسه با مباحثی تازه در فلسفه‌ی زبان همراهند. در این کتاب، ناگزیر، بارها از مرز سخن زیبایی‌شناسیک گذشتم و به شرح جستارهای فلسفی پرداختم. کوشیدم در این «حاشیه رفتن‌ها» خلاصه‌گو باشم و تنها نکته هایی را شرح دهم که بی‌میانجی به کار امور هنری آمده‌اند و بدون آنها شماری از مباحث اصلی ناشناخته می‌ماند. این را نوشتم تا خواننده بداند که تنها گوشه‌ای از جهان فکری اندیشمندانی چون یاکوبسن، باختین، دریدا، گادامر، ریکور و... بر او آشکار شده است (یا امیدوارم که آشکار شده باشد) و این کتاب را بیش از درآمدی به اندیشه‌ی زیبایی‌شناسیک مدرن نشناسد.

در این کتاب، متن هنری به معنایی گسترده به کار رفته است، و به هیچ رو محدود به متن ادبی نیست. اما پوشیده نیست که محور اصلی بحث متن و سخن ادبی است. نویسندگان سه آیین بیشتر درباره‌ی ادبیات نوشته‌اند و از آثار ادبی مثال آورده‌اند. سخن

ادبی اینجا به گسترده‌ترین معنایش به‌کار رفته است و شامل «شکل‌های ساده‌ی بیان» همچون حکایت اخلاقی، لطیفه، حکایت کودکان و... نیز می‌شود. اما به تأکید باید گفت که بنیان نظریه‌ها و احکام همگانی این سه آیین در مورد هر شکل آفرینش هنری کارآست.

در این کتاب مثال‌های مهمی را که نویسندگان سه آیین مورد بحث آورده‌اند، پایه‌ی کار قرار دادم. گاه این نمونه‌ها در شکل‌گیری مبانی نظری کارشان اهمیت تعیین‌کننده‌ای دارند (همچون جایگاه رمان‌های داستایفسکی در آثار باختین؛ یا مثال‌هایی که تودورف از ادبیات شگرف آورده است؛ یا سه رمانی که موضوع آنها زمان است در کتاب **زمان و گزارش** ریکور و...) در این موارد، البته، همان مثال‌ها را بررسی کرده‌ام. اما گاه نمونه‌ها اهمیت کلیدی ندارند، در این موارد خود را آزاد دانستم و بارها از آثاری شاهد آوردم که بهتر می‌شناسم و بیشتر دوست دارم. در شرح عقاید اندیشگرانی که در این کتاب آمده است، اصل را بر استفاده‌ی مستقیم و بی‌میانجی از آثار خود آنان گذاشتم، و تا آنجا که ممکن بود از «منابع درجه دوم» یعنی آثاری که درباره‌ی آنان نوشته شده است، کمتر یاد کردم. گاه در یادداشت‌ها، خواننده را به شماری از کتاب‌ها و مقاله‌های «درجه‌ی دوم» رجوع داده‌ام، و این متونی است که به گمانم خواندنشان ضرورت دارد. کاش می‌توانستم به جای ترجمه‌ی نمونه‌های ادبی، درمتن اصل آنها را بیاورم و در پانوشت ترجمه‌ی فارسی آنها را، چنانکه تا حدّ امکان دقیق باشند، هرچند زیبا و ادبی ننمایند. این کار نشان می‌داد که ادعایی در زمینه‌ی ترجمه‌ی متون ادبی ندارم؛ اما صفحه‌بندی را دشوار می‌کرد و بر حجم کتاب می‌افزود.

نخستین فصل کتاب شرح مبانی نظریه‌های سه اندیشمند پایه‌گذار نشانه‌شناسی مدرن یعنی سوسور، پیرس، و موریس است. نکته‌هایی که در این فصل آمده برای درک بنیان مباحث فصول بعدی ضروری است، اما به ظاهر نسبت مستقیمی با «مباحث هنری و ادبی» ندارد و چه‌بسا خواننده‌ی مشتاق این مباحث را کسل کند. به تاکید باید بگویم که این شناخت (مقدماتی و ابتدایی) گریزناپذیر است. بحثی مقدماتی هم که درباره‌ی پدیدارشناسی هوسرل در فصل هجدهم آمده است، به‌ظاهر از مباحث هنری دور است. نخست می‌خواستم که این بحث را همچون پیوستی در پایان کتاب بیاورم، اما به دلیل اهمیت و نقش کلیدی پدیدارشناسی هوسرل در مباحث هرمنوتیک مدرن، ترجیح دادم که در دل آن فصل جای گیرد.

شماری از احکام در فصل‌ها تکرار شده‌اند، هربار از زبان یکی از نظریه‌پردازان

(همچون اهمیت روش های زبانشناسیک در بررسی متن، یا جدایی زبان شعر از زبان هرروزه، یا جدایی متن از نیّت مولف). در اثری که بر بنیان شرح و توصیف اندیشه ها شکل گرفته باشد و از این رهگذر تا حدودی نظم تاریخی را بازتابد، این تکرار گریزناپذیر می‌نماید. اگر اساس مباحث کتاب درونمایه های نظری می‌بود، آنگاه تا حدّی می شد از تکرار پرهیز کرد. نتیجه، اما به‌گمانم، سویه‌ی مثبتی هم دارد و خالی از فایده نیست. اکنون خواننده می‌تواند باتوجه به دلایل گاه متفاوت و گاه همانندی که نظریه‌پردازان بر اثبات مباحث نظری واحدی آورده‌اند، کمابیش با شیوه‌ی استدلال و جانمایه‌ی بحث آنان آشنا شود، و از سوی دیگر همانندی ها یا جدایی های روش شناسیک را بهتر درک کند.

به خواننده پیشنهاد می‌کنم که پیش از هرچیز نخستین پیوست را در پایان کتاب بخواند و نیز به «برابرنامه‌ی واژگان» دقت کند. شماری از واژگانی که به‌کار برده‌ام برابرهای ناآشنایی برای واژگان اصلی و کلیدی سخن ادبی است (مثلاً «نظریه‌ی ادبی» در برابر poetics ، «سخن» در برابر Discourse و...) آگاهی به دلایل این «نوآوری واژگانی» کار خواندن کتاب را آسان می‌کند. نکته‌ی دیگر کاربرد پسوند «یک» برای واژگانی است که با یای مصدری پایان می‌گیرند و از این‌رو یای نسبت به آنها نمی‌چسبد (همچون هستی‌شناسیک که مدلولش همه‌ی آن چیزهایی است که به هستی‌شناسی منسوبند) باز زنده کردن این پسوند که در زبان پهلوی وجود داشت، کار استادانی است که بر سخن ادبی فارسی (دکتر شفیعی کدکنی)، تبارشناسی واژگان (دکتر ادیب سلطانی) و زبانشناسی تاریخی (داریوش آشوری) تسلط دارند، اینجا نیاز به تکرار دلیل هایی نیست که آنان بر سودمندی و ضرورت کاربرد این پسوند آورده‌اند.

یادداشت ها و پانوشت های هر فصل در پایان همان فصل چاپ شده است. در یادداشت های هر فصل تنها نخستین‌بار که به کتاب یا مقاله‌ای اشاره شده، مشخصات دقیقش آمده است. در یادداشت ها اشارات زیادی به کتاب ها و مقاله های پایه شده است و همین نکته تدوین کتابشناسی را در پایان کتاب غیرضروری کرد. تاریخ انتشار کتاب ها که درپی مشخصات هریک آمده است، لزوماً به چاپ نخست مربوط نمی‌شود، مگر در مواردی که این نکته تصریح شده باشد.

کتاب نخست

نشانه‌ها و شکل متن

ورقی فرض کن یک روی در تو یک روی در یار، یا در هر که هست، آن روی که سوی تو بود خواندی، آن روی که سوی یارست هم بباید خواندن.

مقالات شمس تبریزی، تصحیح م.ع. موحد، تهران، ۱۳۶۹، دفتر دوم، ص ۱۲۸.

درآمد

تو پشت به پنجره و من رو به آن نشسته‌ایم. می‌گویم: «درختی پیداست!» اگر با زبان فارسی آشنا باشی، یعنی قراردادهای دلالت زبان فارسی را بدانی، نه با دیدن درخت، بل با شنیدن واژه‌ی درخت، یعنی با چیزی غیر از خود درخت، تصوری از آن در ذهنت پدید می‌آید. البته هنوز نمی‌دانی که این چه نوع درختی است، چه اندازه‌ای دارد و چه سنی، اما به هررو تصوری «تجریدی» از درخت در آگاهیت شکل می‌گیرد. واژه‌ی درخت که من به کار برده‌ام «دال» و تصور ذهنی تو از درخت «مدلول» است. نشانه‌ای که من و تو به یاری آن با هم ارتباط ایجاد کرده‌ایم رابطه‌ای است میان این واژه (لفظ) و آن تصور (معنا)، یا به عبارت بهتر رابطه‌ای است میان دال و مدلول. چیزی است جدا از عینیت واقعی درخت. فرض کن که من به زبان فرانسوی تو را از وجود درخت باخبر کنم؛ صرفاً اگر قراردادهای دلالت در زبان فرانسوی را بدانی لفظ arbre برایت در حکم دال خواهد بود و تصوری از درخت در ذهنت ایجاد خواهد کرد. نشانه استوار است به قراردادی که در غیاب هر چیز موجد تصوری از آن در ذهن می‌شود و ارتباط را ممکن می‌سازد. دال همیشه لزوماً یک واژه نیست. وجود دود در آسمان نشانه‌ای از آتشی افروخته است؛ و سنگواره‌ای در دست من نشانه‌ی زندگی پایان یافته‌ی جانوری در گذشته‌های دور؛ آلونکی در یک حلبی‌آباد تصوری از فقر در ذهن می‌آفرینند و تصویری از برج ایفل در فیلمی سینمایی، تصوری از شهر پاریس. دود، سنگواره، آلونک و تصویر برج ایفل هریک نشانه‌ای هستند: رابطه‌ای ویژه با مدلول (یا تصور ذهنی) ایجاد می‌کنند.[1] نخستین تصویر از دست‌های اِما بوواری و «چشمان قهوه‌ای او که به دلیل مژگان مشکی می‌نمودند» تصوری از او در ذهن می‌آفرینند؛ اما این برداشت با تصویرهای بعدی که گوستاو فلوبر از اِما بوواری ترسیم می‌کند، دگرگون می‌شود. نشانه‌شناسی ادبی یافتن مناسبت میان آن تصویر (دال) و این تصور (مدلول) است. هدفش در نهایت کشف مناسبتی است میان آنچه نویسنده ارائه کرده است و آنچه خواننده فهمیده یا تاویل کرده است. به بیان دیگر نشانه‌شناسی ادبی شناخت آن

قراردادهای اصلی است که به هر تصویر یا توصیف ادبی نیروی ساختن «معنایی دیگر» می‌بخشد.

زبان دستگاهی از نشانه‌هاست. هریک از ما در کاربرد شخصی زبان یعنی در گفتارمان، مجموعه‌ای از نشانه‌ها را برمی‌گزینیم، از پاری از توان‌های زبان سود می‌جوییم و گونه‌ای «سخن فردی» یا «روش بیان ویژه‌ی خود» را می‌آفرینیم. ما در گفتارمان از نشانه‌هایی استفاده می‌کنیم که بنا به قراردادی از پیش پذیرفته، موجد مدلول‌ها یا تصورهایی در ذهن مخاطب می‌شود. ما در زبان هرروزه، بیرون از گستره‌ی امکاناتی که قراردادها می‌سازند نشانه‌ای را به کار نمی‌بریم، زیرا هدفمان ایجاد ارتباط است و ارتباط استوار است به قراردادهای آشنا. مناسبات میان افراد، به معنای نشانه‌شناسیک در حکم شناخت مناسبات میان نشانه‌هاست.[۱] هر اثر هنـری، اما، فراتر از گفتار یا «سخن فردی» می‌رود، نه‌فقط مجموعه‌ای است از نشانه‌های برگزیده (که هریک بنا به قراردادی از پیش تعیین شده، مدلول‌هایی در ذهن مخاطب می‌سازند)، بل مجموعه‌ای از قراردادهای جدید (نشانه‌ها و مدلول‌هایی تازه) نیز هست. آگاهی به این نشانه‌ها (یعنی شناخت معانی قراردادی و معانی تازه) در حکم کشف مناسبات راستین میان اثر و مخاطب آن است. نشانه‌ای که در اثر هنری بنا به قراردادی از پیش پذیرفته، به کار می‌رود، رمز یا «کُد» می‌نامیم. این قراردادها فراتر از سخن فردی یا ویژه‌ی اثر می‌رود و بیشتر از راه «ژانر» خاصی شناخته می‌شود که اثر در آن جای گرفته است.[۲] هر اثر «دنیای نشانه‌ها»ی ویژه‌ی خود را می‌آفریند و دلالت معنایی خاص خود را ایجاد می‌کند، از این رو واقعیتی است مبهم. هر مدلول در ذهن مخاطب «موردی تاویلی» است و از این رو ما همواره با تاویل‌های گوناگون از هر اثر هنری رویارو می‌شویم.[۳]

«افکار عمومی» که در واپسین صفحه‌ی **مادام بوواری** فلوبر آمده است، یک رمز یا دلالتی ویژه در دنیای این رمان است. مفهومی بارها تجریدیتر از آن یعنی «طبیعت بی‌تفاوت» در آخرین صفحه‌ی **پدران و پسران** ایوان تورگنیف نیز نشانه‌ای است در جهان این رمان. ساختار متن ادبی به معنای مجموعه‌ای از مناسبات درونی نشانه‌های متن است. روش (یا نظریه‌ی) ساختارگرایی ادبی کوششی است برای راهیابی به «دنیای نشانه‌های هر اثر ادبی»، یعنی کشف رمزگان و نشانه‌های تازه‌ی آن و فهم روابط درونی آنها. در واپسین صفحات **برادران کارامازوف** آلیوشا در «موعظه‌ی کنار سنگ» به نوجوانان می‌گوید که در زندگی چیزی والاتر، قدرتمندتر، سالمتر و نیکتر از «خاطره‌ای خوب» نیست، «خاصه خاطره‌ی دوران کودکی و خانه»؛ و می‌افزاید که اگر کسی تنها یک خاطره‌ی نیک و مقدس از دوران کودکی داشته باشد، همین خاطره او را نجات خواهد داد.[۴] آیا خاطراتی

وجود داشتند که دیمیتری و ایوان را نجات دهند؟ نمی‌دانیم، اما فئودور داستایفسکی ما را با خاطره‌ی آلیوشا آشنا کرده است، و به‌راستی کل رمان در حکم گسترش آن است: شامگاهی تابستانی و آرام، نور خورشید به‌گونه‌ای موّرب از پنجره‌ای گشوده به اتاق می‌ریزد؛ مادر آلیوشا در برابر تمثالی مقدس زانو زده، دعا می‌خواند و می‌گرید. سپس آلیوشای کوچک را در آغوش خود می‌فشارد. پیش روی مادر چراغی روشن است، اما آنچه بیشتر در یاد آلیوشا مانده، نور موّرب خورشید است.[۵] شگفت اینجاست که پدر زوسیما، مراد آلیوشا، از برادر بیمارش (که در کودکی درگذشته است) خاطره‌ای مشابه دارد: «به یاد دارم که یک‌بار به اتاقش رفتم، وقتی کسی جز او آنجا نبود. آغاز شامگاه بود و خورشید غروب می‌کرد، اما هنوز نور آفتاب اتاقش را روشن می‌کرد. کنارش رفتم. دست بر شانه‌ام گذاشت و با محبت و لطف به من نگریست. لحظه‌ای هیچ نگفت و تنها نگاهم کرد. سپس گفت: حالا برو بازی کن و به جای من از زندگی لذت ببر.» زوسیما می‌گوید که از آن پس همواره این سفارش برادر را با اندوه به یاد آورده است.[۶] صفحه‌ای بعد، زوسیما از خاطره‌ای دیگر، رفتن به کلیسا با مادرش، می‌گوید. او شرح می‌دهد که بخاری از مجمر برمی‌خاست و بالای گنبد، چونان امواجی با نور خورشید که از روزنه‌ای کوچک به درون می‌تابید، همراه می‌شد: «برای نخستین‌بار بذر کلام خداوند را به دل پذیرا شدم».[۷] نور ملایم خورشید که از روزنه‌ای به درون می‌تابد (به‌ویژه نور موّرب خورشید شامگاهی) نشانه‌ی اصلی و حتی باید گفت «کلید معنایی» رمان داستایفسکی است. نشانه‌ی حضور خداوند در رمانی که درونمایه‌ی اصلی آن جدال انسان است درپی یافتن پاسخ به این پرسش: آیا هست؟

یافتن دلالت معنایی نشانه‌های اثری هنری کاری ساده نیست؛ اما چون مناسبات درونی نشانه‌ها دانسته شود، درک ژرفای معانی اثر آسان می‌شود. در پرده‌ی نقاشی **سفیران** (۱۵۳۳) اثر هانس هولباین که در موزه‌ی ملی لندن نگهداری می‌شود، حکم عرفانی رنسانس «به یاد مرگ باش» سرمشق هنرمند بوده است. دو نجیب‌زاده‌ی جوان در اتاقی شکوهمند ایستاده‌اند. لباس‌های گرانبها، پرده‌ها، و همه چیز در اتاق نشان از ثروت، شکوه و اقتدار زمینی آنان دارد. از کتاب‌ها، ابزار نجوم و ابزار موسیقی پیداست که آنان با علوم و هنرهای دوران خویش آشنایند. در نگاه پرنخوت و سردشان آشکارا سرمست از زندگی و قدرتند. اما «واقعیتی دیگر» نیز درکار است، با نشانه‌هایی که کشف آنها دشوار است. علامتی بر کلاه یکی از نجیب‌زادگان دوخته شده است؛ اسکلت جمجمه‌ای است که جز با دقت زیاد شناختنی نیست. زمان‌نگار چوبین روی میز ساعت و روز مرگ پدر نقاش را نشان می‌دهد، سیمی از سیم‌های لوت پاره شده است... مهمترین نشانه، اما، چیزی شگفت‌انگیز است که به‌گونه‌ای موّرب کنار پای سفیران در فضا شناور است. حضور این

چیز ناشناخته در چارچوب این پرده‌ی واقع گرا خود موردی حیرت‌آور است. شگفتی آنجا افزون می‌شود که به فاصله‌ی یک و نیم متر از جانب راست پرده بایستیم و دریابیم که این جسم، اسکلت جمجمه‌ی انسانی است که به‌گونه‌ای از شکل افتاده ترسیم شده است.[۸] ما نیز چون دو سفیر چشم را بر این «واقعیت دیگر» بسته بودیم. واقعیتی پنهان در چارچوب پرده‌ی هولباین و در «نظام چیزها» اما آشکار در هستی ما به سوی مرگ: به یاد مرگ باش.

«کلید معنایی» رمز اصلی اثر هنری است. یافتن آن مشکل‌گشای بسیاری از پیچیدگی‌ها و دشواری‌ها خواهد بود. کمتر کسی است که دل به ادبیات باخته باشد و نداند چرا بو و طعم شیرینی مادلن در چای راهگشای یافتن زمان از دست رفته در شاهکار مارسل پروست شد، یا چگونه راوی که خم شد تا بند کفش‌هایش را ببندد، مادربزرگ مرده‌اش را بازیافت. اما هر لحظه‌ی داستان نیز رمزگان معنایی خود را دارد، و هر لحظه از خواندن، در حکم حدس و پیش‌بینی آنهاست. کشف مناسبت میان این رمزها جادوی خواندن است. اِما بوواری نامه‌ای را می‌خواند که از پدرش رسیده است. نامه‌ای پر از غلط‌های املایی، اما بسیار زیبا، نمه‌ای که (اِما کشف می‌کند) در میانه‌اش فاصله‌ای میان سطرهاست: «انگار پیرمرد لحظه‌ای قلم را بر زمین گذاشته بود تا در رویاهای خویش غرق شود.» اِما هم پس از به پایان بردنش، وقتی دانست که پدر نامه را با گرمای خاکستر بخاری خشک کرده، چرا که اندکی گرد خاکستر بر آن نشسته بود، در رویاها و خاطره‌هاش غرق می‌شود. نخست تصویری از پدر را دید که در برابر آتش بخاری هیزمی خم شده تا انبر را بردارد، سپس: «به یاد آن غروب‌های آفتابی تابستان افتاد، کرّه اسب‌ها می‌گذشتند و شیهه می‌کشیدند و به تاخت می‌رفتند... زیر پنجره‌ی اتاقش کندویی از عسل بود، گاه زنبورها که در نور پرواز می‌کردند، همچون توپ‌های زرین و پرباد به شیشه می‌خوردند. چه روزهای سعادت‌باری! چه آزادیی! چه امیدهایی! چه از کف رفتن پندارهایی! اکنون از آنهمه حتی اثری هم برجا نمانده است! او در تمامی مخاطرات جانش، در همه‌ی حوادث پیدر پی، از روزهای دوشیزگی تا ازدواج و عشق، همه چیز را در تداوم این زندگی از دست داده است، همچون مسافری که چیزی از راهتوشه‌ی خود را در هریک از مسافرخانه‌های میانراه از کف بدهد».[۹] زندگی همچنان که پیش می‌رود ما را تهیدست‌تر و تنهاتر می‌کند.

اِما همچون راوی در جستجوی زمان از دست رفته با نشانه‌هایی اندک در برابر هجوم زندگی و خاطره تنها می‌ماند. جایی دیگر تنها تصویری از شامگه شهرکی ساحلی پیرزنی را می‌لرزاند. در «دلی ساده» فلیسیته «چون به بالای اک‌موویل رسید، روشنایی اونفلر را دید که در ظلمت به‌سان کهکشانی می‌درخشید، و دورتر گستره‌ی مبهم و مه‌آلود دریا را دید. از

خستگی ایستاد، و بینوایی سال‌های کودکی، فریب نخستین عشق، رفتن خواهرزاده، مرگ ویرژینی، همه به‌سان موجی، یکجا، بر او تاختند، از اندوه بی حسابش گلو گرفت، و نفس تنگ شد».[۱۰]

یادداشت‌های درآمد کتاب نخست

۱. حتی نشانه‌های آوایی/موسیقایی در یک قطعه‌ی موسیقی، موجد مدلول‌هایی پیچیده و تجریدی در ذهن می‌شوند که کشف آن‌ها بسیار دشوار، و به گمان شماری از نشانه‌شناسان ناممکن است. اما، هرچه هم که شناخت آن دلالت‌ها سخت باشد، نمی‌توان وجودشان را انکار کرد.

۲. «کُد» به گفته‌ی ژولیا کریستوا «خود یک نظام دسته‌بندی مفاهیم در ساختار بنیادین پیام است»:

J. Kristeva, Le *Langage, cet inconnu*, Paris, 1981, p. 16.

۳. چارلز سندرس پیرس با طرح «مورد تاویلی» گام نخست را در نزدیکی ساختارگرایی و هرمنوتیک برداشت.

4. F. Dostoevsky, *The Brothers Karamazov*, trans. C. Garnett, Chicago.u.p., 1977, p. 411.

5. *Ibid.*, p. 7.

6. *Ibid.*, p. 150

7. *Ibid.*, p. 151

۸. راه دیگر گرفتن لوله‌ای شیشه‌ای به قطر چهار تا پنج سانتیمتر در برابر این «جسم»، با زاویه‌ای است که موجد یک ضربدر با آن شود. در این لوله نیز می‌توان آشکارا اسکلت جمجمه را تشخیص داد. در مورد مناسبت نقاشی و «شکل‌شکنی» نگاه کنید به:

J-L. Ferrier, *Holbein, Les ambassadeurs*, Paris, 1977.

9. G. Flaubert, *Oeuvres*, Paris, 1951, vol. 1, pp. 247-249.

10. *Ibid.*, vol. 2, p. 616.

فصل یک

زبان و نشانه: سوسور، پیرس، موریس

می‌توان زبان را همچون شهری قدیمی تصور کرد: مجموعه‌ای پر پیچ و خم، شکل یافته از گذر راه‌ها، میدان‌ها، خانه‌های قدیمی و نو، خانه‌هایی که بخش‌هایی از آنها در دوره‌های مختلف ساخته شده است؛ و این همه در محاصره‌ی شهرک‌هایی تازه‌ساز با خیابان‌های مستقیم و خانه‌های هم‌شکل.

ویتگنشتاین

۱

فیلسوفان نخست به جهان اندیشیدند، سپس به شیوه‌ای که جهان دانسته می‌شود، و سرانجام به ابزاری که آن دانش از جهان را ممکن می‌کند. این گذر راه طبیعی و منطقی فلسفه از متافیزیک به شناخت‌شناسی و سپس به فلسفه‌ی زبان است.[۱] این طرح هرچند ساده‌گراست، اما نکته‌ی مهمی را روشن می‌کند: توجه به «فلسفه‌ی زبان» نتیجه‌ی منطقی سخن فلسفی غرب است. از آغاز سده‌ی نوزدهم به اینسو فیلسوفان به‌گونه‌ای روزافزون دقت و توجه خود را بر زبان متمرکز کردند، تا آنجا که بسیاری از آیین‌های متافیزیکی و شناخت‌شناسیک با ابزار فلسفه‌ی زبان دوباره به بیان آمدند. هردر بحث از زبان را در جستارهای «تاریخ انسانی» جای داد؛ گروپه زبانشناسی تاریخی و واژگان‌شناسی را با نقد به متافیزیک هگلی بهم آمیخت؛ فرگه با ابزار تازه‌ای که از پژوهش در منطق و ریاضیات به‌دست آورده بود، به زبان اندیشید؛ هوسرل هرچند زبان را در مرکز توجه خود قرار نداد، اما شاگردانش نظریه‌ای در مورد زبان ایجاد کردند که ریشه در کتابش **پژوهش‌های منطقی** داشت، و مشهورترین بیان آن نظریه را می‌توان در آثار موریس مرلوپونتی بازیافت؛ هیدگر به مناسبت زبان و هستی دقت کرد و نظریه‌ای درباره‌ی «زبان شاعرانه» پرداخت که راهگشای هرمنوتیک مدرن شد. در سه دهه‌ی گذشته، فلسفه‌ی تحلیلی یکی از مبانی اصلی کارش را «زبان صوری» دانست، و زیر تاثیر ویتگنشتاین «زبان طبیعی» را هم به محدوده‌ی بحث‌های خود وارد کرد. امروز یکی از مهمترین شاخه‌های فلسفه‌ی تحلیلی «فلسفه‌ی زبان» است و آثار کارناپ، تارسکی، آستین، سرل، چامسکی و دیگران مفاهیم تازه‌ای را در معناشناسی و ساختارهای نحوی پیش کشیده است. دانش و سخن

علمی به ویژه در دهه‌ی اخیر، متوجه زبان شده است. لیوتار در کتاب **موقعیت پسامدرن** شرح داده است که آواشناسی، زبانشناسی و معناشناسی در علوم فیزیکی و طبیعی کاربرد یافته‌اند، و مسائل تازه‌ای در ارتباط شناسی و سیبرنتیک مطرح شده‌اند. نیاز به آفریدن زبان ویژه‌ای در انفورماتیک احساس می‌شود. تکامل انواع رایانه‌ها و زبان ویژه‌ی آنها، ترجمه، برگردان متون به یاری ماشین و اساساً مناسبت زبان با ماشین، امر کارکرد زبانشناسیک ذهن و خاطره، کارکرد «مستقل» ماشین‌ها، یعنی ساز و کار تنظیم داده‌های تازه بر اساس فراشد پس‌خوردها، شناخت ناسازه‌ها در پراگماتیک فقط نمونه‌هایی از تمرکز پژوهش علمی بر مسأله‌ی زبان به‌شمار می‌آیند.[۲] پیوند میان زبان و فلسفه چندان محکم شده است که دشوار می‌توان چامسکی و یاکوبسن را صرفاً «زبانشناس» نامید، چرا که کار آنان پرسش‌های فلسفی بی‌نظیری آفریده است. مباحث نشانه‌شناسیک در گستره‌ی زبان، در بنیان خود ماهیت فلسفی دارد. سوسور با طرح مدلول همچون واقعیتی در ذهن موضعی فلسفی گرفت و پیرس با طرح «مورد تاویلی» نشانه‌شناسی را در دل فلسفه‌ی علم جای داد. امروز زبانشناسی به چشم ساختارگرایان «الگوی فرهنگ بشری» می‌آید. اسطوره‌های «اقوام ابتدایی» قاره‌ی آمریکا (لوی استروس)، نمادهای روانکاوی (ژاک لاکان)، دیرینه‌شناسی «علوم انسانی» (میشل فوکو)، نشانه‌شناسی زندگی هرروزه و سخن ادبی (رولان بارت) همگی استوار به الگویی زبانشناسیک تحلیل شده‌اند.

۲

مونژن فردینان دوسوسور (۱۹۱۳-۱۸۵۷) یکی از نخستین کسانی است که بر اهمیت نشانه‌شناسی تاکید کرد. شهرت او نتیجه‌ی یک کتاب است که با عنوان **درس‌هایی درباره‌ی زبانشناسی همگانی** پس از مرگش به سال ۱۹۱۶، منتشر شد.[۳] اصطلاح Semiology را سوسور ساخته است، در بیان معنایی که منطقی‌های سده‌ی پیش آن را Semiotics می‌خواندند. نشانه‌شناسی به نظر سوسور علم پژوهش نظام‌های دلالت معنایی است. زبان یکی از این نظام‌هاست. آدمیان به یاری اشارات اندام‌های بدن، نظام پوشاک، نظام خوراک، نظام‌های نشانه‌ای فرهنگی (از سیماچه‌های «اقوام ابتدایی» تا نظام نقاشی تجریدی معاصر) یعنی با ابزاری جدا از نوشتار و گفتار نیز با یکدیگر ارتباط می‌یابند. پاری از این ابزار به قاعده‌های تصویری مرتبط می‌شوند و شماری هم هیچ ارتباطی به این قواعد ندارند. نشانه‌شناسی علم شناخت این نظام‌های ارتباطی است. خود سوسور در **درس‌هایی درباره‌ی زبانشناسی همگانی** نوشت:

زبان نظامی از نشانه‌هاست که عقاید را بیان می‌کند، و از این رو قابل قیاس با نظام نگارش، الفبای ناشنوایان، مناسک نمادین، اشکال [قواعد] رفتار مودبانه، علامت‌های نظامی، و غیره است. زبان، اما، مهمترین این نظام‌هاست. «می‌توان علمی را متصور شد که موضوعش پژوهش تکامل این نشانه‌ها در زندگی اجتماعی باشد. این علم بخشی از روانشناسی اجتماعی، و از این رو شاخه‌ای از روانشناسی همگانی خواهد بود. ما آنرا نشانه‌شناسی می‌خوانیم (از واژه‌ی یونانی سمیون به معنای نشانه.) نشانه‌شناسی معلوم خواهد کرد که نشانه‌ها از چه چیز ساخته می‌شوند و قوانین حاکم بر آنها کدامند. از آنجا که هنوز این علم وجود ندارد، کسی هم نمی‌تواند بگوید که چگونه علمی خواهد بود. اما حقی برای آن وجود دارد و مقامش پیشاپیش روشن است. زبانشناسی فقط بخشی از این علم کلی نشانه‌شناسی است. می‌توان قوانینی را که به یاری نشانه‌شناسی کشف می‌شوند، در مورد زبانشناسی نیز کارآ دانست.[۴]

بعدها رولان بارت این حکم سوسور را باژگون کرد. به‌گمان بارت هرگونه نظام نشانه‌شناسیک را تنها می‌توان از راه قوانین، قاعده‌ها و روش های علم زبانشناسی شناخت؛ و هیچ نظام دلالت معنایی بدون زبانشناسی شناختنی نیست.

پس از سوسور زبانشناس دانمارکی لویی یلمسلف پیشنهاد کرد که دوگونه نشانه‌شناسی «علمی» و «غیرعلمی» را از هم جدا کنیم و هردو را درون «فرانشانه‌شناسی» جای دهیم؛ اما تاکید کرد که این دوگونه را تنها به یاری نظریه‌ی زبانشناسیک می‌توان شناخت.[۵] بیست و سه سال بعد کریستیان متز پیشنهاد کرد که نشانه‌شناسی علوم طبیعی را از نشانه‌شناسی علوم انسانی جدا کنیم، علم نشانه‌ها در علوم طبیعی را semiotics بخوانیم و علم نشانه‌ها در علوم انسانی را semiology[۶] اومبرتو اکو وظیفه‌ی کلی نشانه‌شناسی را پایه‌گذاری دو نظریه‌ی متفاوت دانست: نظریه‌ی رمزگان (کدها) و نظریه‌ی تولید نشانه‌ها. نظریه‌ی دوم دربرگیرنده‌ی کاربرد همگانی زبان، تکامل رمزگان، ارتباط زیبایی‌شناسیک، اشکال گوناگون رفتارهای متقابل ارتباطی، کاربرد نشانه‌ها برای فهم معنای چیزها و وضعیت‌هاست.[۷] کتاب **رساله‌ای درباره‌ی نشانه‌شناسی همگانی** اکو درپی دو فصل مقدماتی درباره‌ی اصول نشانه‌شناسی، به دو فصل اصلی درباره‌ی این دو نظریه تقسیم شده است. اکو معتقد است نشانه‌شناسی خاصی که به «دلالت معنایی» می‌پردازد سازنده‌ی «نظریه‌ی رمزگان» است و نشانه‌شناسی دیگری که نکته‌ی مرکزیش ارتباط است، سازنده‌ی «نظریه‌ی تولید نشانه‌ها»ست. شاید بتوان گفت

که دلالت به اصول نحوی و در نهایت به مفهوم مطلق زبان، و ارتباط به پراگماتیک یا کاربرد عملی زبان، مرتبط می‌شوند. اما اکو این تمایز را نپذیرفته و معتقد است که در نظریه‌ی رمزگانش بسیاری از مسائل مربوط به کاربرد عملی زبان نیز مطرح شده‌اند.[۸] اکو نوشته است: «نشانه‌شناسی با هر چیزی که بتواند همچون نشانه به نظر آید سروکار دارد. نشانه‌ها تمامی آن چیزهایند که بتوانند به‌جای چیزی دیگر دلالت معنایی یابند. وجود این چیزهای دیگر ضروری نیست. یعنی نباید لزوماً در جایی و لحظه‌ای که نشانه آنجا و آن زمان بیانگر است وجود داشته باشد».[۹]

از این نظریه‌ها در مورد تقسیم نشانه‌شناسی که بگذریم، پرسش مهمی بجا می‌ماند: جایگاه و رتبه‌ی نشانه‌شناسی در سخن زیبایی‌شناسیک کجاست؟[۱۰] البته زیبایی‌شناسی دارای جنبه‌هایی «غیر نشانه‌شناسیک» نیز هست (همچون روانکاوی آفرینش هنری، نسبت میان شکل طبیعی با شکل هنری، مناسبت میان هنر و تکامل اجتماعی، سودمندی زیبایی و غیره) اما هرجا که **شکل** اثر هنری مطرح باشد، نشانه‌شناسی و روش‌های زبانشناسی (آگاهانه یا غیرآگاهانه، دقیق یا سطحی) مطرح خواهند بود.[۱۱]

تمایزی که سوسور میان زبان و گفتار یافت، اهمیت زیادی در زبانشناسی یافته است.[۱۲] سوسور میان مطلقِ زبان، زبان، و گفتار تمایز گذاشت. مطلقِ زبان تمامی توان‌ها و نیروهای آدمی است برای ارائه‌ی معنا؛ و همچون یک دستگاه و نظام، ضوابط و قاعده‌هایی دارد که فراسوی هرگونه گزینش شخصی وجود دارند. زبان، نظام نشانه‌ها و قاعده‌هایی ویژه است که زبانی خاص (همچون زبان فارسی) را می‌سازد. گفتار کاربرد شخصی زبان است، شکل ظهور و فعلیت یافتن آن نظام در سخن گفتن و نگارش است. سوسور زبان را موضوع اصلی زبانشناسی می‌داند. در گفتن و نوشتن به فارسی، ما امکانات بی‌شماری از «توان‌های ترکیبی عناصر زبانی» را در اختیار داریم، این امکانات استوارند بر میزان معینی (و نه بی‌پایان) از واژگان و قاعده‌های دستوری. مناسبت میان این عناصر به گونه‌ای کامل قابل شناخت است. هریک از ما، از میان این عناصر درونی نظام زبانی، گفتار ویژه‌ی خویش را برمی‌گزینیم. شناخت علت‌ها، محدودیت‌ها و گستره‌ی این گزینش صرفاً کار زبانشناسی نیست، بل علوم انسانی دیگر همچون جامعه‌شناسی، روانشناسی و غیره نیز در این مورد کارآیی دارند. میان زبانشناسان بر سر تعیین مرز دقیقی که زبان را از گفتار جدا کند، اختلاف نظر وجود دارد، اما همگی به ضرورت وجود این مرز باور دارند. تأثیر بحث سوسور در مورد جدایی زبان و گفتار، نخست بر فلسفه بود. مثالی که به سرعت به ذهن می‌آید تمایزی است که مرلوپونتی میان فراشد (در برابر گفتار) و نظام (در برابر زبان) قائل

شد.[۱۳] در گام بعد تاثیر این بحث سوسور ر بر انسانشناسی می‌یابیم (جدایی قوانین از ساختار خویشاوندی در آثار لوی استروس). سرانجام تاثیر سوسور را در روانکاوی لاکان می‌یابیم: لیبیدو نظامی است متشکل از نشانه‌ها که کارکرد فردی آن نه استوار به درونمایه‌هایش، بل متکی به اشکال و کارکردهایش. بارت در **عناصر نشانه‌شناسی** یادآور شده است که تمایز زبان و گفتار پایه‌ی بنیانی هرگونه شناخت از نشانه‌ها و علم نشانه‌شناسی است.[۱۴]

به نظر سوسور هر نشانه‌ی زبانی استوار است به قرارداد. واژگان درخت، tree، arbre سه نشانه‌ی زبانی در سه زبان متفاوت هستند که برای یک پدیدار یا یک معنای خاص به کار می‌روند. اینان سه لفظ متفاوتند، اما از یک مفهوم یا مصداق خبر می‌دهند. هریک از این سه واژه یک دال است سازنده‌ی تصویری ذهنی که مدلول خوانده می‌شود. در نظام دلالت زبانی فارسی، بنا به قراردادی که فارسی‌زبانان آنرا پذیرفته‌اند واژه‌ی درخت سازنده‌ی تصویر ذهنی از درخت است. قاعده‌ای منطقی و دلیلی خاص برای کاربرد لفظ درخت در برابر معنای درخت نمی‌توان یافت. هیچ رابطه‌ی ماهوی و طبیعی میان لفظ درخت و واقعیت فیزیکی درخت وجود ندارد. البته گاه همچون استثناء می‌توان دلیلی خاص هم برای قرارداد و نشانه‌گذاری یافت. مثلاً به دلیل آوای مرغی به او نام کوکو داده‌اند یا از صدای ریزش قطرات آب واژه‌ی شرشر را ساخته‌اند، یا واژه‌ی هق‌هق تا حدودی یادآور آوای کنش گریستن است. این نشانه‌ها صرفاً از دیدگاه آواشناسیک استوار بر تشابه موضوع و دال هستند، وگرنه همچون نشانه‌های نوشتاری، کوچکترین شباهتی میان موضوع و دال نمی‌توان یافت. به هررو، در کل، دلیلی برای قرارداد نشانه‌گذاری در زبان وجود ندارد.[۱۵] من اگر بخواهم شخص دیگری «حرفم را بفهمد» ناچارم که قراردادها را رعایت کنم.[۱۶] سویه‌ی قراردادی نشانه به این معناست که نشانه از رابطه‌ای ماهوی میان دال و مدلول برنمی‌خیزد، یا به عبارت دیگر دال و مدلول هیچ‌گونه مناسبتی، جز نسبت نشانه‌شناسیک، با یکدیگر ندارند.[۱۷]

من با گفتن واژه‌ی درخت (دال) تصویری ذهنی یا مفهومی از درخت را در ذهن تو می‌آفرینم (مدلول). بسیاری از زبانشناسان نظر سوسور را در مورد تصویر ذهنی نپذیرفته‌اند. سوسور، سرانجام، مقصودش را از کاربرد «مفهوم ذهنی» به‌دقت روشن نکرد. ظاهراً به نظر او این تصور همچون واقعیتی روانشناسیک وجود دارد. نکته اینجاست که بنا به تاکید سوسور مدلول چیزی است مرتبط با کنش ذهنی هرکسی که با نشانه رویارو می‌شود. به این اعتبار، نشانه ابزار ارتباط میان دو ذهن متفاوتی است که قصد یا نیّت ایجاد ارتباط با یکدیگر را داشته باشند. کنش ذهنی آنان متأثر از عناصری است که شرح آنها، به هررو،

خارج از گستره‌ی زبانشناسی جای می‌گیرد. سوسور نوشته است:

> آغازگاه ارتباط، ذهن فرد نخست، مثلاً الف است. اینجا موارد آگاهی که ما آن‌ها را مفهوم می‌خوانیم با بیانگران نشانه‌های زبانی یا اصوات که برای بیان آن مفاهیم به کار می روند، مرتبط می شوند. فرض کنیم که هر مفهوم ذهنی تصور صوتی مربوط به خود را می‌آفرینند: این پدیده یکسر جنبه‌ی روانی دارد که به سهم خود فراشدی فیزیولوژیک را موجب می شود: مغز تکانه‌ی مرتبط به آن تصور صوتی را به اندام‌های موجد صدا می فرستد. درپی آن امواج صوتی از دهان الف به گوش ب می رسد که فراشدی یکسر فیزیکی است. سپس فراشدی معکوس در ذهن ب آغاز می شود: گوش اصوات را از راهی یکسر فیزیولوژیک به مغز می رساند. در مغز مفهوم وابسته با این تصور صوتی آفریده می شود، و اگر ب به سهم خود گفتاری ادا کند، این فراشد از مغز او به مغز الف، درست به همین شکل تکرار می شود.[۱۸]

پیش از سوسور، اسپینوزا تا حدودی به این نکته نزدیک شده بود؛ اما بحث او در اخلاق به برداشتی روانشناسیک از کارکرد ذهن ختم شد و به قرارداد نشانه‌شناسیک نرسید: «فردی رومی با اندیشیدن به واژه‌ی pomum [واژه‌ی لاتین به معنای سیب] بی‌درنگ به تصور میوه‌ای می رسد که کوچکترین شباهتی با این لفظ کلامی ندارد... یک سرباز اگر روی شن ردپای اسبی را ببیند، بی‌درنگ از اندیشه‌ی به اسب به تصور سلحشور و از اینجا به تصور جنگ و غیره می رسد. برخلاف او، یک دهقان از اندیشه‌ی به اسب، به تصور خیش و کشتزار و غیره خواهد رسید. بدین‌سان هرکس بنا به عادتی که از نظم تصاویر دارد، از اندیشه‌ای به اندیشه‌ای دیگر راه می یابد».[۱۹]

سوسور در درس‌هایی درباره‌ی زبانشناسی همگانی همه جا از اصطلاح «نظام» به جای ساختار استفاده کرد؛ اما پس از زبانشناس روسی نیکلای تروبتسکوی واژه‌ی «ساختار» را به کار برد. سوسور به این دلیل از واژه‌ی نظام یاری می‌گرفت که معتقد بود ماهیت نظامدار زبان آن را از گفتار جدا می‌کند. این گوهر زبان «آنچه را که اجتماعی است از آنچه فردی است... یعنی موارد بنیادین را از آنچه کمابیش تصادفی است، متمایز می‌کند».[۲۰] زبان در کل، در برابر «جهان عینی» منش دلخواه دارد و هر واحد زبانی تنها در تمایزش با واحدهای دیگر شناخته می شود. مفهوم تمایز یکی از مهمترین نکته‌ها در زبانشناسی سوسوری است. خود او برای روشن کردن این مفهوم مثال مشهوری زده است. فرض کنیم

که قطاری وجود دارد که تمام شب‌ها در ساعت هشت و چهل و پنج دقیقه ژنو را به مقصد پاریس ترک می‌کند. هرچند هر شب می‌توان تعداد واگن‌ها، شیوه‌ی تزیین کوپه‌ها، تعداد مسافران و عناصری از این گونه را تغییر داد و معمولاً تمامی سرنشینان هم تغییر می‌کنند، اما از نظر ما این قطار همواره همان «قطار ژنو- پاریس ۸/۴۵» باقی می‌ماند. آنچه به این قطار تشخّص و ویژگی می‌بخشد تمایزش با سایر قطارهاست: زمان حرکت، مسیر و هدف «قطار ژنو- پاریس ۸/۴۵» را از قطار «ژنو- رم ۸/۴۵» و یا از قطار «ژنو- پاریس ۱۲» متمایز می‌کند.[۲۱] در زبانشناسی نیز کار اصلی در شناخت عناصر زبانی فهم تمایز هر عنصر از دیگر عناصر است و نه اشکال خاصی که می‌توانند بیابند. حرف «الف» را به اشکال گوناگون می‌توان نوشت، ویژگیش نه در این اشکال، بل در تمایزش از سایر حروف الفبا نهفته است. هربار که «شرط سازنده‌ی منش یکه» یعنی تمایز را بیابیم، تمامی اشکال متفاوت ظهور بی اهمیت می شوند: این «شرط» یعنی حرکت قطار از ژنو به پاریس در ساعت هشت و چهل و پنج دقیقه هربار که وجود داشته باشد، ما با «همان قطار» روبرو خواهیم شد. از این رو سوسور نوشته است: «در زبان تنها تمایز وجود دارد».[۲۲]

تفاوت دال و مدلول تمایزی است روش‌شناسیک. بحث از این تمایز پیشینه‌ای در سخن فلسفی سده‌ی پیش دارد. یکی از مهمترین نمونه‌ها، تفاوتی است که گوتلب فرگه میان معنا و مصداق قائل شد. به یکی از مثال‌های روشنگر او در رساله‌ی «معنا و مصداق» (۱۸۹۲) دقت کنیم: «ستاره‌ی شبانگاهی همان ستاره‌ی بامدادی است.» زمانی می‌پنداشتند که ستاره‌ی شبانگاهی (در نجوم ایرانی «اختر شام») و ستاره‌ی بامدادی (یا «ستاره‌ی سحری») دو ستاره‌ی متفاوت هستند. اما در پایان سده‌ی پیش علم نجوم ثابت کرد که این دو ستاره درواقع یکی هستند و دو واژه صرفاً نام‌هایی متفاوتند برای ستاره‌ای واحد یعنی ستاره‌ی زهره. فرگه اعلام کرد که پیشتر ما با دو معنا و یک مصداق روبرو بودیم. از این رو گزاره‌ی «ستاره‌ی بامدادی همان ستاره‌ی شبانگاهی است» گونه‌ای این همان گویی منطقی نیست و با گزاره‌ی «ستاره‌ی بامدادی، ستاره‌ی بامدادی است» تفاوت دارد.[۲۳] ادموند هوسرل این حکم را با مثالی دیگر مطرح کرده است: «فاتح نبرد ینا» همان «مغلوب نبرد واترلو» یعنی ناپلئون بناپارت است. اما این دو، دو معنا و مفهوم متفاوتند برای یک مصداق.[۲۴] تمایزی که هوسرل میان «محتوای آگاهی» و «سویه‌ی نیّت گون آگاهی» قائل بود شکل دیگری از تمایزی است که فرگه میان معنا و مصداق می‌گذاشت.

تمایزی که سوسور میان دو رویکرد به زبان یعنی همزمانی و در زمانی طرح کرده اهمیت

زیادی در مباحث نظریه‌ی ادبی یافته است. به نظر سوسور می‌توان هر پدیده‌ی خاص زبان را از دو راه بررسی کرد. یا این پدیده همچون بخشی از نظامی کلی شناخته می‌شود که همزمان با آن وجود دارد، و یا لحظه‌ای از نظامی تاریخی به حساب می‌آید. اگر یک واژه یا یک واج خاص را در مناسبت با سایر واژگان و واج‌ها (که همان زمان در زبان به کار می‌روند) بررسی کنیم، روش کارمان همزمانی ــ توصیفی خواهد بود. اما اگر آن واژه یا واج را به‌گونه‌ای تاریخی بررسی کنیم (مثلاً از راه تبار واژه‌شناسی)، آنگاه از روشی در زمانی استفاده کرده‌ایم. به نظر سوسور این دو رویکرد با یک روش انجام نمی‌شوند و باید دو روش پژوهش را به دقت از یکدیگر متمایز کنیم. در روش بررسی همزمانی وضعیت کامل زبان در یک مقطع خاص (معمولاً زمان حاضر) مطالعه می‌شود، در روش بررسی در زمانی عنصری خاص از زبان در لایه‌های متوالی زمان مورد پژوهش قرار می‌گیرد (همچون مطالعات دگرگونی‌های آوایی). سوسور با قاطعیت اعلام کرد که اساس کار در شناخت نظام زبان روش بررسی همزمانی است.[۲۵] این حکم سوسور گسست کامل از مسیر زبانشناسی تاریخی سده‌ی نوزدهم است (البته شماری از موارد استثنایی همچون آثار فون هومبولت را نباید از نظر دور داشت) به گمان سوسور موقعیت هر زبان در هر زمان موقعیتی کامل است و به این اعتبار، در زبان «تکامل تاریخی» بی‌معناست. امیل بنونیست، زبانشناسی که آثارش تاثیری ژرف بر ساختارگرایان داشته است، در دفاع از نظر سوسور می‌نویسد:

> تصدیق این نکته که زبان یک نظام است، تحلیل ساختار آن را گریزناپذیر می‌کند. هر نظام از واحدهایی تشکیل شده است که بر یکدیگر تاثیر می‌گذارند. هر نظام از دیگر نظام‌ها، به دلیل نظم درونی واحدهایش متمایز می‌شود؛ نظمی که ساختار آن را تشکیل می‌دهد. پاری از ترکیب‌ها فراوانند و پاری از آنها کمیاب، حتی شماری از ترکیب‌ها از دیدگاه نظری امکانپذیر هستند ولی در واقعیت هنوز تحقق نیافته‌اند. رویارویی با یک زبان (یا بخشی از هر زبان، همچون نظام آوایی یا ریخت‌شناسی وغیره) به مثابه‌ی نظامی که فرآورده‌ی ساختاری آشکار و قابل تبیین است، به معنای اتخاذ دیدگاهی ساختارگراست.[۲۶]

زبان نظام یا ساختاری است متشکل از واحدهایی که با هم مناسبت دارند. لوی استروس نوشته است: «مهمترین درس انقلاب واجشناسیک این بود که هرگز نمی‌توان واحدی مستقل را پذیرفت».[۲۷] و سوسور می‌گوید «در زبان هیچ موردی وجود ندارد که مستقل باشد».[۲۸] رویکرد همزمانی در حکم کوششی است برای به نظم آوردن نظام زبان از دیدگاه کارکردی، درحالیکه رویکرد در زمانی کوششی است برای درک تکامل تاریخی

واحدهای زبان در پله‌های گوناگون تکاملش. سوسور مثال آورد که واژه‌ی Pas در زبان فرانسوی به معنای گام است و با واژه‌ی Pas که در آن زبان منش سالبه دارد، دارای یک تبار و ریشه‌ی واحد هستند؛ اما این رابطه کوچکترین اهمیتی در زبان فرانسوی امروز ندارد. این‌ها دو واژه‌اند با دو کارکرد یکسر متفاوت (که از مناسبت آنها با واژه‌های دیگر در گزاره‌ها و جمله‌ها دانسته می‌شود). تلاش برای کاربرد همانندی‌های تاریخی در دستور زبان به معنای از میان بردن مناسبات همانند موجود میان اجزاء زبان است. ارزش و تشابه واحدهای زبانی با مقام و جایگاه آنها در نظام (ساختار) تعیین می‌شود و نه با «تاریخ» آنها. در مثال مشهور سوسور، زبان با بازی شطرنج قیاس شده است. رخدادهای گذشته‌ی یک بازی (حرکت‌های مهره‌ها و اشکال گوناگون نظم عناصر) البته موقعیت کنونی بازی را ساخته‌اند، اما دیگر اهمیتی ندارد. اکنون امکانات بازی از مناسبات موجود میان مهره‌ها تعیین می‌شود. بحث و جدل در مورد حرکت‌های گذشته، برای اتخاذ تصمیم درست کنونی، کارآیی ندارد. بی‌شک از دیدگاهی کلی، آنجا که بخواهیم ماهیت قواعد بازی شطرنج، شیوه‌ی کارکرد ذهن دو بازیگر و مسائلی از این دست را بررسی کنیم، «تاریخ بازی» یا «مجموعه‌ی حرکات» مطرح خواهد شد، اما در مورد مهمترین نکته یعنی «شناخت حرکت درست» صرفاً مناسبات موجود میان مهره‌ها مطرح است. یگانه تبلور «قاعده و تاریخ بازی» همین مناسبات موجود است.[۲۹] در زبان نیز یگانه تبلور قواعد زبانشناسیک موقعیت فعلی عناصر زبانی است که با رویکرد همزمانی شناخته می‌شوند. به نظر سوسور «هر گوینده‌ی عادی» زبانی غیرتاریخی به کار می‌گیرد. اگر بخواهیم زبانی را توصیف کنیم نیازی به شرح این نکته نداریم که پاره‌های گوناگونش چگونه پس از گذران مسیر تکاملی تاریخی، شکل امروزی خود را یافته‌اند. در توصیف زبان نخست باید بدانیم که اکنون عناصر این زبان با یکدیگر چه مناسباتی دارند و چگونه شکل‌دهنده‌ی یک نظام هستند. سوسور در این مورد از «موقعیت زبان» یاد کرده است، موقعیتی که در آن نه واحدهای سازنده، بل مناسبات آن‌ها اهمیت دارد.[۳۰]

بحث سوسور از «غیاب» مسأله‌ی مهم تمایز دو محور زبان یعنی همنشینی و جانشینی را طرح می‌کند. این تمایز در نظریه‌ی ادبی مدرن و در تحلیل ساختاری شعر اهمیت زیادی یافته است. سوسور با طرح مناسبات همنشینی و مناسبات جانشینی که برای توصیف تمامی سویه‌های زبان کارآیی دارند، تقسیم‌بندی سنتی زبانشناسی را که شامل نحو، واجشناسی، واژه‌شناسی می‌شد، بی‌اعتبار کرد. او نشان داد که این دو شکل مناسبات تعیین‌کننده‌ی لفظ و معنای هر نشانه‌ی زبانی است و تمامی ساختارهای زبان را می‌توان با آن‌ها شناخت

و توضیح داد. هر جمله از تعداد محدودی واحدهای زبانی تشکیل شده است که در توالی خطی قرار دارند، کنار هم نشسته اند و در رساندن معنا نقش فوری و بی میانجی دارند. اصل «منش خطی دلالت زبانی» نشان می‌دهد که این همنشینی واحدهای زبانی، سازنده‌ی معنای نهایی هر گزاره است.[۳۱] مثلاً در جمله ی «این پرلود را باخ ساخته است» واژگان با هم متباین هستند، اما در همنشینی با یکدیگر، به گونه ای دلالت گونه معنا را می سازند. مناسبات همنشینی زبان روشنگر موقعیت نشانه در یک نظم معنایی ویژه است. در جمله ای که مثال آوردم، معنای واژه ای خاص چون «ساختن» تنها از راه موقعیت ویژه ی آن در جمله تعیین می شود، یعنی با توجه به مناسباتی که فعل با سایر واژگان و اصول دستوری و قاعده‌ی نحوی آن جمله می یابد. معنای این واژه در مناسبات همنشینی با عناصر دیگر «ساختن قطعه ای موسیقی» است و بدین سان از دیگر دلالت های معنایی واژه‌ی «ساختن» متمایز می شود.

ساختار جمله، امکان جانشین شدن واحدهای زبانی دیگری را هم فراهم می‌آورد. یعنی می‌توان براساس ساختار هر جمله، تعدادی جمله های دیگر (با معناهایی تازه) ساخت. واحدهای هر پیام زبانی (هر گزاره یا جمله) جدا از مناسبات موجود، عینی و محسوسی که با یکدیگر دارند (و آنها را مناسبات همنشینی خواندیم) روابطی هم با واحدهایی دیگر دارند که به نقد در این پیام یا جمله حاضر نیستند. مثلاً می‌توان جانشین هایی برای واحدهای معنایی جمله‌ی «این پرلود را باخ ساخته است» متصور شد؛ عناصر جمله ی «آن کتاب را تولستوی نوشته است» به گونه ای مستقیم جانشین جمله‌ی نخست شده اند. همچنین عناصر معنایی جمله ی «نویسنده‌ی آن کتاب مشکی روی میز ناشناس است» نیز جانشین جمله ی نخست شده اند: «آن» به جای «این»، «کتاب مشکی روی میز» به جای «پرلود»، «نویسنده» به جای «باخ» و «ناشناس است» به جای «ساخته است»، با نظمی استوار به قواعد دستوری و نظام نحوی زبان فارسی در جمله قرار گرفته اند. واژگان جمله ی جدید با هم مناسبات همنشینی دارند، اما با واژگان جمله‌ی نخست مناسبات جانشینی یافته اند. به همین شکل می‌توان میان واج های یک واژه مناسبات همنشینی یافت و در عین حال واج های دیگری را جانشین آنها کرد. مناسبات و محور جانشینی باعث می شود که براساس ساختاری واحد، جمله های بسیاری ساخته شوند و برای هر موقعیت تازه براساس این ساختار یا الگوی حاضر «موقعیت زبانی تازه ای آفرید». آشنایی کودک با محور جانشینی به معنای توان او در ساختن جمله های بسیاری است که پیشتر آنها را نشنیده بود و در حافظه ی خود آماده نداشت. تقسیم بندی دو دسته مناسبات همنشینی و جانشینی زبان را همچون دستگاهی نمایان می‌کند که از «جانشین ها» نظام یافته است؛ و در این دستگاه، نشانه ها

هم از دیدگاه معنایی و هم از نظر لفظ گستره‌ی کار یکدیگر را محدود و همدیگر را مشخص می‌کنند. این نظر سوسور که باید هر پدیدار را در مناسبتش با مجموعه‌ی پدیدارهایی که خود بخشی از آنهاست، بررسی کرد، اساس روش ساختارگرایی است.

۳

چارلز سندرس پیرس (۱۹۱٤-۱۸۳۹) فیلسوف و منطقی امریکایی بود. آثارش قلمرو گسترده‌ای را از منطق و فلسفه‌ی علم تا ریاضیات و فیزیک دربرمی‌گیرد.[۳۲] خود او همواره خویشتن را «منطقی» می‌خواند ولی امروز به عنوان یکی از مهمترین فیلسوفان «پراگماتیست» مشهور شده است. بخش عمده‌ی کتاب‌هایی که درباره‌ی او نوشته‌اند، به آثارش در قلمرو ریاضیات و منطق مربوط می‌شود، اما در دو دهه‌ی اخیر ارزش کارهای فلسفیش را بیشتر دانسته‌اند. فاریس معتقد است که باید «پیرس را به دلیل دانش گسترده، نیروی عظیم فکری و اصالت آثارش هم‌ارز با ارسطو و لایبنیتس دانست».[۳۳] و آپل که در ۱۹۸۱ کتابی درباره‌ی او نوشته، بازگشت به آثارش را «در اندیشه‌ی فلسفی معاصر امری گریزناپذیر» دانسته است.[۳۴]

آثار پیرس در مورد نشانه از مبانی اصلی نشانه‌شناسی مدرن است؛ اما این آثار پراکنده و دشوارند. پیرس که خود را «آغازگر نشانه‌شناسی» می‌دانست، سرانجام توضیح کاملی درباره‌ی این علم و تمایزش از منطق ارائه نکرد: «تا آنجا که می‌دانم، من یک آغازگر و پیشرو هستم، راهگشای علمی که خود آن را نشانه‌شناسی می‌خوانم، که آیین شناخت ماهیت بنیادین و اشکال متنوع نشانه‌های محتمل است».[۳۵] نوشته‌های پیرس در مورد نشانه را باید از میان انبوهی اشارات در مقاله‌ها، کتاب‌ها و نامه‌هایش گرد آورد.[۳۶] از سوی دیگر باید دانست که پیرس به مسائل زیبایی‌شناسیک علاقه‌ی زیادی نداشت و در مورد «نشانه‌شناسی هنر» چیزی ننوشته است. ناگزیر باید حدود نظریه‌ی نشانه‌شناسی هنری را به یاری قیاس قطعات آثار پیرس که به نشانه مرتبط می‌شوند، ترسیم کرد. یعنی نخست نظریه‌ی کلی او را دانست، سپس پاری از مباحثی را که درباره‌ی نشانه‌های غیر زیبایی‌شناسیک طرح کرده است، در نظر گرفت.

اصطلاحی که پیرس در مورد نشانه‌شناسی به کار برده Semiotics است. ریشه‌ی آن به پایان کتاب جان لاک **رساله‌ای درباره‌ی فهم آدمی** (۱۶۹۰) بازمی‌گردد. لاک در آن متن، این اصطلاح را به صورت یونانی آورده بود. در سده‌ی هفدهم این لفظ یونانی به «مرحله‌های نخست شناخت بیماری» یا «دقت به نشانه‌های بیماری» گفته می‌شد؛ اما لاک آن را یکی از شاخه‌های اصلی فلسفه دانست. پیرس این واژه را به معنای نظریه‌ی

همگانی نشانه‌شناسی و چندبار هم به معنای «نظریه‌ی دلالت» به‌کار برد. علاقه‌ی پیرس به این مبحث به سال ۱۸٦۷ بازمی‌گردد؛ از همان آغاز او سه‌گونه نشانه را بر اساس سه مقوله‌ی علمی که خود آن را «پدیده‌انگاری» خواند، از هم جدا کرد: «این علم پژوهش پدیده‌هاست، یعنی چیزهایی که پیش روی آگاهی یا ذهن قرار می‌گیرند، درست به همان شکلی که ظاهر می‌شوند».[۳۷] و تاکید می‌کند که این پدیده‌ها «می‌توانند واقعی باشند یا ذهنی».[۳۸] سه مقوله‌ی پدیده‌ها عبارتند از: ۱) نشانه‌هایی وابسته به پدیده‌هایی همانند؛ که پیرس بعدها عنوان شمایل به آن داد ۲) پدیده‌های نمایه‌ای یا «نشانه‌هایی که مناسبت آنها با یکدیگر استوار است به بنیان مناسبت رخدادها»[۳۹] ۳) پدیده‌هایی که «نمادها یا نشانه‌های همگانی» خوانده می‌شوند. نخستین به احساس، دومی به «وجود متعیّن» و سومی به تمامیت و قانون اندیشه‌ی علمی مرتبط می‌شوند. مناسبت درونی این سه را پیرس «منطق مناسبات» خواند. زمانی که پیرس بحث از نشانه را آغاز کرد، هنوز این «منطق مناسبات» را نیافته بود. بعدها به این نتیجه رسید که برخلاف پیروان دکارت، نه «نیّت» بل «کنش» روشنگر ایده است و برای شناخت دلالت معنایی هر ایده «باید نتایج عملی آن ایده را شناخت»[۴۰]؛ و هر ایده از ایده‌ای دیگر به دلیل سویه‌های متفاوت کنشی که می‌آفریند جدا می‌شود.[۴۱] پیرس کنش را برای شناخت دومین مقوله‌ی پدیده‌انگاری و «وجه کنش» را (که بعدها آن را عادت نامید) برای شناخت مقوله‌ی سوم پدیده‌انگاری طرح کرد. این نخستین تلاش فلسفه‌ی پراگماتیسم در دسته‌بندی منطقی انواع دلالت بود. پیرس در نامه‌هایی که در فاصله سال‌های ۱۹۰۳ تا ۱۹۱۱ به خانمی منطقی که او را «لیدی ولبی» می‌خواند، نوشت نتیجه‌ی نظریه‌ی خود را در مورد مناسبت نشانه‌شناسی با علم شرح داد. این نامه‌ها اهمیت زیادی دارند، زیرا دقیق‌ترین بیانی که پیرس از نظریه‌ی نشانه‌شناسی ارائه کرده است، در آنها یافت می‌شود. ویکتوریا ولبی نویسنده‌ی کتابی به نام **معنا چیست؟** و چند مقاله‌ی دیگر درباره‌ی معناشناسی بود. در نامه‌ی نخست پیرس (۱۲ اکتبر ۱۹۰٤) شماری از مهمترین احکامش آمده است: «هر نشانه رابطه‌ای است میان مورد تاویلی و موضوع... تمامی مفاهیم ذهنی نشانه‌اند. این نکته مورد پذیرش اکام، هالس و لایبنیتس هم هست؛ اما ما نشانه را به معنایی گسترده‌تر و کلی‌تر به‌کار می‌بریم. چنانکه تاویلش دیگر نه یک اندیشه بل کنش یا تجربه باشد».[۴۲] در دو نامه‌ی دیگر (۲۳ و ۲٤ دسامبر ۱۹۰۸) تقسیم‌بندی نشانه‌ها آمده است. در نخستین، تقسیم‌بندی مرتبط به پدیده‌انگاری، یعنی تقسیم‌بندی سه‌گانه‌ای که به آن اشاره کردم و در نامه‌ی دوم «ده شیوه‌ی متفاوت تقسیم‌بندی نشانه‌ها» آمده‌اند.[۴۳]

سوسور نشانه‌را درحکم مناسبتی میان دال و مدلول می‌دانست؛ اما نزد پیرس نشانه‌مفهومی

پیچیده‌تر دارد: «مقصود من از نشانه یک کنش یا تاثیر است که از هماهنگی سه چیز تشکیل شده باشد: مبنای نشانه، موضوع و مورد تاویلی آن».[۴۴] و در شرح این نکته نوشت:

> نشانه یا نشانگر، چیزی است که برای کسی در مناسبتی خاص و به عنوانی خاص نشان چیزی دیگر باشد. خطابش به کسی است، یعنی در ذهن آن کس، نشانه‌ای هم‌ارز و چه‌بسا نشانه‌ای کاملتر می‌سازد. این نشانه [ی دوم] را من **مورد تاویلی** نشانه‌ی نخست می‌نامم. این نشانه از چیزی خبر می‌دهد: از موضوع خود؛ اما در تمامی مناسباتش چنین نمی‌کند، بل در ارجاع به ایده‌ای خاص که من آن را مبنای نشانه می‌خوانم از موضوع خود خبر می‌دهد.[۴۵]

و می‌افزاید: «این واقعیت که نشانه به سه چیز مرتبط است یعنی به مبنا، موضوع و مورد تاویلی علم نشانه‌شناسی را نیز [سرانجام] به سه بخش تقسیم می‌کند».[۴۶] مورد تاویلی و مبنای نشانه (که هردو را پیرس همانند «ایده»ی افلاتون، چیزی ذهنی دانسته است) در بحث سوسور به یک معنا آمده‌اند و با یک واژه مشخص شده‌اند: مدلول.

ناقدان بسیاری از ابهام مفاهیم تاویل و مورد تاویلی در آثار پیرس یاد کرده‌اند. خود پیرس یک‌بار مورد تاویلی را «تاثیر دلالتگرنشانه» خواند و نوشت: «نخستین تاثیر مهم دلالتگر نشانه آن احساسی است که می‌آفریند».[۴۷] پیرس این تاثیر یا احساس را «تاویل عاطفی» نشانه نامید و تاکید کرد که گاه این احساس «یگانه نتیجه‌ی نشانه» است و افزود: «اجرای قطعه‌ای موسیقی خود یک نشانه است؛ بیانگر ایده‌های آهنگساز است، یا باید بیانگر آن باشد. معمولاً ما این ایده‌ها را از راه سلسله‌ای از احساس‌ها درمی‌یابیم».[۴۸] در نگاه نخست چنین می‌نماید که طرح مفهوم «تاویل» در مناسبت میان نشانه و «تصویر ذهنی» (اندیشه نزد اسپینوزا، مدلول نزد سوسور) کار را دشوار کرده است، تا آنجا که پیرس اثری هنری را نه مجموعه‌ای از نشانه‌ها، بل «یک نشانه» می‌شناسد. اومبرتو اکو به پیرس انتقاد می‌کند که او با طرح مورد تاویلی، نشانه را «اساساً پدیداری انسانی» معرفی کرده است، «حال آنکه باید بتوان نشانه را موردی غیرانسانی نیز دانست».[۴۹] اما «مورد تاویلی» امروز کارآیی زیادی در شالوده‌شکنی و هرمنوتیک مدرن یافته است و جدا از پاری دشواری‌ها که می‌آفریند روشنتر از مفهوم مدلول در نشانه‌شناسی سوسور است. پیرس همچون سوسور موضوع نشانه‌شناسی را هم نشانه‌های زبانی می‌دانست و هم نشانه‌های غیرزبانی؛ و باز همچون سوسور، مدلول را تصویر ذهنی می‌شناخت (هرچند آن را به دو کارکرد متمایز تقسیم می‌کرد). تفاوت نظر پیرس با سوسور اینجاست که پیرس نشانه‌شناسی را «نامی دیگر برای منطق آیین صوری نشانه‌ها» می‌دانست[۵۰]، و سوسور آن را «شاخه‌ای از روانشناسی

همگانی» می‌خواند. این تفاوت، البته، بی‌اهمیت نیست، اما در گام‌های بعدی تکامل نشانه‌شناسی مطرح می‌شود و نه در این پله از بحث. از سوی دیگر باید کاربردهای متفاوت اصطلاح‌ها در آثار دو اندیشگر را درنظر گرفت. درحالیکه سوسور نماد را «بیان رابطه‌ای طبیعی میان دال و مدلول» معرفی می‌کرد[۵۱]، پیرس آن را «گونه‌ای قرارداد» می‌شناخت. آنچه سوسور نماد خوانده است، همان چیزی است که پیرس «شمایل» می‌نامد. البته این امری طبیعی است که علمی در نخستین پله‌های پیدایش، هنوز به آن حدّ از کمال نرسیده باشد که اصطلاح‌های قطعی و نهایی برای پدیدارهای مورد بحث خود یافته باشد.[۵۲]

پیرس یک بار از نشانه تعریف کوتاهی ارائه کرد و نوشت: «نشانه برای کسی، چیزی را به جای چیز دیگری بیان می‌کند».[۵۳] پس نشانه دلالت چیزی است بر چیزی دیگر و به این اعتبار استوار به **غیاب** است. به نظر پیرس گونه‌ای سویه‌ی ناکامل و نابسنده در هر نشانه وجود دارد، چرا که هر نشانه همواره باید «با تاویلی یا توضیح و استدلالی همراه باشد تا به کار آید... و نشانه و توضیح با یکدیگر، نشانه‌ی تازه‌ای می‌سازند و از آنجا که توضیح خود تبدیل به نشانه‌ای تازه می‌شود، باز نیازمند توضیح افزونه‌ای خواهد بود».[۵۴] به گفته‌ی ژاک دریدا «بدین‌سان هرگز معنای کامل به دست نمی‌آید، تنها تمایز وجود دارد و فاصله». مدلول جایی درک می‌شود که تاویل گردد، تاویلی که مدلول را از موارد دیگر متمایز می‌کند، اما خود با همین موارد متمایز شناخته می‌شود. پیرس میان پیشروان نشانه‌شناسی یگانه کسی است که به سویه‌ی ناکامل نشانه به دلیل «نکته‌ی غیاب معنا» تاکید کرده است. از مشاهده‌ی دود نتیجه می‌گیریم که جایی آتش روشن است، از مشاهده‌ی ردپای حیوانی بر خاک نتیجه می‌گیریم که آن حیوان زمانی، نه‌چندان دور، از این خاک گذشته است. دود و ردپا نشانه‌اند، اما ما جایی را که آتش روشن است، و آن زمانی را که حیوان گذشته است، نمی‌شناسیم. بخشی از معنا غایب است. هرگونه استنتاج استوار است به غیاب. البته باید دانست که نشانه‌شناسی با استنتاج یکی نیست. اومبرتو اکو تاکید کرده است که تمامی اشکال استنتاج نشانه‌شناسیک نیستند، صرفاً پاری از آنها نشانه‌شناسیک به‌شمار می‌آیند. این همانی نشانه‌شناسی و استنتاج در حکم بازگشت به فلسفه‌ی کهن است که در آن استنتاج و دلالت با هم یکی فرض می‌شدند.[۵۵] اکو از فصل سوم از بخش نخست کتاب **لوایتان** تامس هابس مثال آورده است که هر علتی را نشانه‌ی پیدایش معلولی دانسته است. اما اکو معتقد است صرفاً زمانی که «علت به گونه‌ای فرهنگی شناخته و تثبیت شود و به گونه‌ای نظامدار کدگذاری شود، نشانه‌ی معلول خواهد بود». نخستین پزشکی که در چهره‌ی بیمار علامت سرخی را مشاهده کرد و از آن نتیجه گرفت که بیمار مبتلا به سرخک شده است، کارش در حدّ استنتاج علمی- تجربی بود. اما از زمانی که

وجود این علامت همچون دلالت بر (یا نشانه‌ی) بیماری سرخک پذیرفته شد (یعنی تاویل این نشانه تبدیل به باوری علمی شد و در سخن و رساله‌های پزشکی به تکرار آمد) کار پزشکان «نشانه‌شناسیک» شد. اکو نوشته است: «نشانه آنجا وجود دارد که گروهی از افراد انسان بپذیرند که از آن سود جویند و آن را همچون علامت چیزی دیگر به کار گیرند» و «نشانه هر چیزی است که استوار به باوری اجتماعی و از پیش پذیرفته به جای چیزی دیگر معرفی شود».[۵۶]

به نظر کارل اتوآپل نشانه‌شناسی قلب اندیشه و آثار پیرس است و بدون این نظریه نمی‌توان «فلسفه‌ی پراگماتیست پیرس» را شناخت. آپل تا آنجا پیش می رود که به تاکید می‌نویسد: «کار فلسفی پیرس را باید همچون دگرگونی نشانه‌شناسیک منطق متعالی کانت درنظر گرفت».[۵۷] تقسیم‌بندی پیرس از نشانه‌ها را می‌توان همراه با طرح مفهوم «مورد تاویلی» مهمترین دستاوردش در نشانه‌شناسی دانست. اکنون که حدود یک سده از زمان نگارش آثار پراکنده‌ی پیرس درِ زمینه‌ی نشانه‌شناسی می‌گذرد، هنوز تقسیم‌بندی او از نشانه‌ها معتبر است. ژیل دلوز نوشته است: «بی‌شک دسته‌بندی کلی پیرس از تصاویر و نشانه‌ها کاملترین و متنوع‌ترین نظام دسته‌بندی نشانه‌هاست که تاکنون طرح شده است».[۵۸] پیرس ده گونه دسته‌بندی نشانه‌ها را مطرح کرده است؛ هریک بر اساس ضابطه‌ای ویژه مطرح شده است؛ و میان آنها تقسیم نشانه‌ها به شمایل، نمایه و نماد کارآیی بیشتری دارد و مشهورتر است.

شمایل، نشانه‌ای است استوار بر شباهت صوری میان دال و مدلول، یا به زبان پیرس میان مبنای نشانه و مورد تاویلی آن. یک عکس، یا یک پرده‌ی نقاشی «فیگوراتیو» نشانه‌هایی شمایلی هستند. شمایل اصطلاحی است که پیرس با تردید به کاربرد؛ او پیشتر از اصطلاح «نشانه‌های غیرقراردادی» استفاده کرده بود. او در نامه‌ای به لیدی ولبی بنیان موسیقی را نشانه‌های شمایلی دانست و حتی یک‌بار معماری را نیز استوار به نشانه‌های شمایلی خواند.[۵۹] می‌توان گفت که نشانه‌ی شمایلی موضوع را به یاری کیفیت خود موضوع و رها از هرگونه قرارداد بیان می‌کند[۶۰]، از این رو پیرس نشانه‌های شمایلی را به انگاره‌های ذهنی نیز گسترش داده است: «شمایل ناب و کامل به چیزی جز شکل همانند نیست».[۶۱] و به این اعتبار می‌توان پرده‌ای نقاشی تجریدی را نیز مجموعه‌ای از نشانه‌های شمایلی خواند و در بحث نظری و تجریدی به جای مناسبت دال/ مدلول از مناسبت شکل/ معنا یاد کرد. مقصود پیرس از شکل، مناسبات درونی اجزاء یک ساختار است. میان عکسی که از یک درخت گرفته شده است و خود آن درخت، به این اعتبار همانندی صوری وجود دارد که

مناسبات اجزاء سازنده‌ی آنها همانند است. اما درک این شباهت نیز از گونه‌ای تاویل جدا نیست. اینجا هم از «مورد تاویلی» باید یاد کرد و پیرس آن را «تاثیر نشانه بر ذهن» نامیده است. او در نهایت مناسبت نشانه‌ی شمایلی و موضوع را به تاویل مخاطب وابسته دانسته است و گفته که در نشانه‌ی شمایلی، همانندی شکل بامعنا را نه از راه شکل، بل از راه تاویل درک می‌کنیم.[۶۲] هرچند اساس نشانه‌های شمایلی همانندی صوری میان نشانه و موضوع است، اما درست به دلیل «تاویل‌پذیری» این مناسبت، تعیّن‌های فرهنگی اهمیت می‌یابند. اقوامی «ابتدایی» هنوز وجود دارند که افرادشان قادر به شناخت چهره‌ی خویش در یک عکس نیستند، اینجا نمی‌توان عکس را نشانه‌ای شمایلی دانست. نقاشی‌های «فیگوراتیو» سوررآلیست‌ها هیچ گونه شباهت صوری با موضوعی واقعی ندارند و نشانه‌های شمایلی محسوب نمی‌شوند. تصویری که یک نقاش رنسانس از مدل خود می‌کشید که زنی جوان با چهره‌ای معصوم بود و به آن نام «مریم مقدس» می‌داد، تنها در نسبتی که با آن زن دارد، نشانه‌ی شمایلی خوانده می‌شود، اما در دلالت دوم خود (یعنی آنجا که همچون چهره‌ی مریم مقدس درنظر گرفته می‌شود) چنین نیست. از سوی دیگر می‌توان نشانه‌های شمایلی را به دو دسته‌ی تصاویر و نمودارها نیز تقسیم کرد؛ در نخستین همان شباهت اجزاء مطرح است، اما در دومی شباهت مناسبات درونی اجزاء اهمیت می‌یابد.

پیرس یک‌بار نوشت: «یگانه راه برای ایجاد ارتباط مستقیم با یک ایده استفاده از شمایل است».[۶۳] و حتی افزود که تاویل از راه تبدیل هر نشانه به نشانه‌ای شمایلی امکانپذیر است. در گام بعد، او دوگونه نشانه‌ی شمایلی را از هم جدا کرد: تصویر و استعاره. تصویر مناسبت میان عناصر و اجزاء موضوع را تکرار می‌کند. در مورد استعاره، اما، پیرس کم نوشته است، و ظاهراً منظورش «ایجاد گونه‌ای توازی میان اجزاء موضوع و اجزاء شمایل» بوده است.[۶۴] اشاره‌ی پیرس به استعاره مهم است، چون اینجا فاصله‌ی میان نشانه‌ی شمایلی و موضوع بهتر دانسته می‌شود. به دلیل همین فاصله «شمایل می‌تواند از نظر منطقی ایجاد شود، حتی اگر موضوعش موجود نباشد.» و پیرس به شخصیت‌های داستانی اشاره می‌کند «که مورد واقعی ندارند».[۶۵] و نتیجه‌ای مهم می‌گیرد: «از دیدگاه منطقی وجود داشتن به معنای داشتن ساختاری است شمایل گونه».[۶۶] گاه، ما این فاصله‌ی میان شمایل و موضوع را نادیده می‌گیریم، مثلاً در هنگام تماشای پرده‌ای نقاشی رآلیستی آن را همچون واقعیت یا موضوعش می‌پنداریم. این مورد کم پیش می‌آید و پیرس تاکید می‌کند که لحظه‌ای روانشناسیک - زیست‌شناسیک نیست، بل یک «الهام» است.[۶۷] به هررو، انگاره‌های ذهنی یا «آنچه در خیال ما نقش می‌بندد» نیز همواره با موضوع خود فاصله دارند. به گفته‌ی ژان پل سارتر در کتاب امر خیالی جهان خیالی ما، جهانی غیرواقعی است و هر تصویر

خیالی وجودش را به خیالپرداز یعنی شخصی واقعی مدیون است و نه به رابطه‌ای که با موضوع یافته است. درختی که در ذهن من تصویر می‌شود، به من وابسته است و نه به درختی واقعی در باغ خانه‌ام. من تنها از راه غیرواقعی کردن وجود خویش می‌توانم به جهان خیالی راه یابم. پرده‌ای نقاشی از لئوناردو داوینچی بومی است و رنگ‌هایی مادی. تا این واقعیت مطرح است ما مریم مقدس و فرشته را نخواهیم دید؛ زمانی این دو موجود برای ما واقعی می‌شوند که خود ما از واقعیت گسسته باشیم، یعنی آگاهیمان به گستره‌ی انگاره‌های خیالی نقل مکان کرده باشد.[۶۸]

نشانه‌های نمایه‌ای، دسته‌ی دوم در تقسیم‌بندی سه‌گانه‌ی پیرس از انواع نشانه است. اینجا مناسبت دال و مدلول، رابطه‌ای است علت و معلولی. دود نشانه‌ی وجود آتش است، بادنما نشانه‌ی مسیر باد، علامت‌های بیماری نشانه‌های درجه‌ی پیشرفت بیماری، ردپای آدمی نشانه‌ی گذرش. این نشانه‌ها گونه‌ای رابطه‌ی پویا با موضوع خود دارند. به عبارت دیگر وابسته‌اند به کارکرد یا دگرگونی موضوع. پیرس دو گونه نشانه‌ی نمایه‌ای را ازهم جدا کرده است: نشانه‌های گونه‌ی نخست مناسبتی مستقیم و فیزیکی با موضوع دارند، همچون مثال‌های دود آتش و ردپا. اما نشانه‌های گونه‌ی دوم شکل تحریف شده‌ی گونه‌ی نخست محسوب می‌شوند. هرچند آن مناسبت مستقیم و فیزیکی را با موضوع ندارند، اما همچنان وابسته‌اند به دگرگونی موضوع. به عنوان مثال تمامی عناصری از یک پرده‌ی نقاشی که به تماشاگر امکان می‌دهند تا پس‌زمینه‌ی اجتماعی، یا مکان آن پرده را بشناسد، در حکم نشانه‌های نمایه‌ای هستند. نوشتارها در یک شمایل سده‌های میانه، میان نوشت‌هایی که در فاصله‌ی تصاویر در سینمای خاموش ظاهر می‌شدند، حروفی که در فیلم‌ها مکان یا زمان را به ما معرفی می‌کنند، توصیف جنگ در رمان **جنگ و صلح** تولستوی، نشانه‌های نمایه‌ای هستند. پیرس نوشته است که تصویر بدون نشانه‌های نمایه‌ای صرفاً بیان می‌کند که «چیزی شبیه این وجود دارد، اما با نشانه‌های نمایه‌ای تازه درک می‌کنیم که آن چیز به‌راستی چه هست».[۶۹] اگر پژوهش نشانه‌های نمایه‌ای را موضوع نشانه‌شناسی بدانیم امکان دارد که تمامی دانش انسانی موضوع نشانه‌شناسی قرار گیرد؛ زیرا تمامی علوم مناسبت علت و معلولی را (تا درجه‌ای) مطرح می‌کنند. از سوی دیگر نمی‌توان نمایه را یکسر از گستره‌ی تحلیل نمادین (استوار به قرارداد) جدا کرد. رولان بارت، به‌ویژه، تاکید داشت که در تحلیل نهایی نمایه و نماد ازهم جدا نمی‌شوند. نکته‌ی مهم دیگر این است که در علوم معنای نمایه همپای دگرگونی‌های درونی دانش تفاوت می‌کند. علایم بالینی و پزشکی در دوره‌های متفاوت «تاریخ پزشکی» به گونه‌های متفاوت دانسته شده‌اند و حتی خود مفهوم علایم پزشکی نیز دگرگون شده است. می‌توان گفت که در این مثال مناسبت موضوع و نشانه‌ی

نمایه‌ای دگرگون شده است. میشل فوکو نشان داد که «بینش پزشکی» در دوره‌های مختلف بر اساس **قراردادهای گوناگون** تفاوت کرده است.[۷۰]

نشانه‌های نمادین، واپسین دسته‌ی نشانه‌ها در تقسیم‌بندی پیرس هستند. اینجا رابطه‌ی میان دال و مدلول استوار به قرارداد است. همچون نشانه‌های زبانی (الفاظ) که بر اساس قرارداد نشانه‌شناسیک با مدلول و واقعیت عینی رابطه دارند. واژه‌ی گل بنا به قراردادی معنای گل می‌دهد و باز بنا به قراردادی پسوند «گون» به آن می‌چسبد. بنا به قراردادهایی دلالت‌های خاصی در فرهنگی ساخته می‌شود: پوشیدن لباس مشکی علامت عزاست، روشن شدن چراغ قرمز نشانه‌ی ایست است، برداشتن کلاه از سر نشانه‌ی احترام است و... پیرس از مفهوم «دلالت قراردادی» در منطق به نشانه‌ی نمادین رسید؛ و همچون سوسور آن را «نشانه به معنای واقعی» می‌دانست. نشانه‌های نمادین جدا از هرگونه همانندی صوری یا مناسبت علت و معلولی یا قیاسی «یعنی جدا از هرگونه مناسبت واقعی و موجود با موضوع»[۷۱] از آن خبر می‌دهند. به گمان پیرس هر نماد، به هر شکل که مطرح شود، استوار است به قراردادی قابل شناخت؛[۷۲] و هر شکل بیانگری و دلالت در نهایت نمادین خواهد شد: «هر تصویر مادی، مثلاً هر پرده‌ی نقاشی، در شیوه‌ی بیانگریش استوار است به قرارداد».[۷۳] رومن یاکوبسن می‌گوید که شمایل و نمایه رابطه‌ی کنونی دال و مدلول هستند، ولی نمایه رابطه‌ی بیرون زمان است. نشانه‌های زبانی اساساً نماد هستند. اهمیت نماد، خاصه نماد زبانشناسیک در این است که به ما امکان پیش‌بینی آینده را می‌دهد. واژه و آینده با یکدیگر پیوند دارند.[۷۴]

٤

چارلز ویلیام موریس فیلسوف پراگماتیست آمریکایی بخش اصلی کارش را متمرکز بر مسائل معناشناسی و دلالت زبانی کرد و در نشانه‌شناسی دنباله‌ی کار فکری پیرس را گرفت. او بیانی دقیق و نظامدار از نشانه‌شناسی ارائه کرد و نخستین اثرش در این زمینه کتابی است به نام **مبانی نظریه‌ی نشانه‌ها** که به سال ۱۹۳۸ منتشر شده است. خود موریس گفته است: «چند دهه، کارم را برای رسیدن به دو هدف سامان دادم: تکامل نظریه‌ی نشانه‌ها و تکامل نظریه‌ی ارزش‌ها».[۷۵] خلاصه‌ای از نظریاتش درباره‌ی نشانه‌شناسی در کتاب **نشانه، زبان و رفتار** (۱۹٤۶) آمده است.[۷۶] در پیوست این کتاب که شرح تاریخ نشانه‌شناسی است، موریس (که همواره کارش را بی‌اعتنا به سنت سوسور و مکتب ژنو ادامه داده بود) حتی اشاره‌ای هم به زبانشناسی سوسور نکرده است؛ هرچند بسیاری از مباحث اصلی سوسور در متن کتابش آمده است.

در فصل سوم کتاب **نشانه، زبان و رفتار** گونه‌ای تقسیم‌بندی نشانه‌ها آمده است که تازگی دارد. موریس می‌نویسد که در هر کنشی ارتباطی، نشانه‌ها یکی از این پنج وجه را دارایند: ۱) شناساننده؛ همچون: من، اکنون، سر ساعت پنج ۲) مشخص‌کننده؛ همچون: سفید، پارچه، بزرگتر ۳) شرح‌دهنده؛ همچون: زیبا، خشن ۴) امری؛ همچون: برو، ببین ۵) شکل‌دهنده یا منطقی؛ همچون: یا، نه + ، ۵، بعضی. هر گزاره از ترکیب (و گاه از تمامی) این عناصر ساخته می‌شود. در فصل پنجم کتاب، موریس دسته‌بندی کلی و دقیقی از انواع «سخن» ارائه کرده است و براساس شکل مسلط دلالت و کاربرد پیام، سخن را به گونه‌های علمی، داستانی، حقوقی و کیهان‌شناسی تقسیم کرده است. این دسته‌بندی‌ها در مباحث نشانه‌شناسی مدرن کارآیی ندارند.[۷۷] موریس در رساله‌ای «دلالت و صورت» پنج عنصر را در نشانه‌شناسی مهم می‌داند: «یک در دو واکنشی می‌آفرینند. دو به شیوه‌ای خاص ــ شیوه‌ی سه ــ در برابر موضوعی خاص چون چهار در شرایط پنج این واکنش را نشان می‌دهد».[۷۸] و به‌دنبال مثال می‌زند: هرگاه زنبوری گیاهی شیرین بیابد، بال‌های خود را به گونه‌ای خاص تکان می‌دهد و «می‌رقصد» تا دیگر زنبورها را متوجه کند. «اینجا رقص نشانه است، دیگر زنبورها تاویل‌کنندگانند، واکنش آنها به دلیل رقص زنبور موضوع تاویل است، آنچه به سویش کشیده می‌شوند مدلول است و موقعیت آنها زمینه است».[۷۹] به نظر موریس در مورد افراد انسان، موضوع تاویل معمولاً موجب واکنشی شرطی و فوری نمی‌شود، چرا که توانایی فرد در تولید «نمادهایی فراتر از زبان فردی» (یعنی اندیشه) به او امکان می‌دهد تا «نتیجه را برای خود مطرح کند».[۸۰] بدین‌سان تاویل هر نشانه به اندیشه و تجربه‌های پیشین تاویل‌کننده وابسته می‌شود. این بحث موریس در نظریه‌ی ادبی جدید باارزش است. از یکسو تبلیغات یا هر کنش هدفمند دیگر می‌تواند موضوع تاویل را دگرگون جلوه دهد، و از سوی دیگر «زبان متنی ادبی خود تاویلی است از واقعیت‌هایی که خواننده باید آن را کشف کند».[۸۱] پس شناخت نیروهایی که بر نیروی فهم ما در جریان کشف معنا (یا تاویل) تاثیر گذارند (یا اساساً آن را دگرگون می‌کنند) همانقدر اهمیت می‌یابد که شناخت مناسبات متن با موضوع واقعی. به عبارت دیگر، متن و آن نیروهای تاثیرگذار همراه با یکدیگر معنا را می‌سازند. موریس کارکرد چنین نیروهایی را (که معمولاً به دلایل سیاسی، دینی یا اخلاقی تاثیرگذارند) در استعاره می‌جست[۸۲]؛ و معتقد بود که باید کار را از زمینه‌ی زبانشناسیک شناخت متون آغاز کرد.

موریس در «نظریه‌ی معنا»ی خود به جای مفهوم کلاسیک معنا از دو مفهوم متفاوت استفاده کرد: مورد تاویلی و دلالت معنایی. موریس حکم داد که در طول زمان ما با

دسته‌بندی‌های متفاوتی از انواع نشانه‌ها رویارو می‌شویم که هریک به دلیل کارکردی خاص خود طرح شده‌اند. او این دسته‌بندی‌ها را «انواع سخن» نامید و این انواع را به سه دسته‌ی اصلی: علمی، زیبایی‌شناسیک و فن‌آوریک تقسیم کرد. موریس برای تحلیل سخن زیبایی‌شناسیک به منش شمایل گونه‌ی نشانه اشاره کرد: «اثر هنری نشانه‌ی خاص زیبایی‌شناسیک است، یعنی یک شمایل با ارزش‌های ویژه‌ی خود».[۸۳] به نظر موریس، سخن هنری، زبانی است که برای ایجاد ارتباط از نشانه‌های شمایلی استفاده می‌کند. زمانی پیرس نوشته بود: «نشانه‌های شمایلی موضوع را از راه همانندی بیان می‌کنند، و شکل وجود موضوع اهمیت ندارد... هرگونه تصویر مادی، مثلاً پرده‌ی نقاشی در شیوه‌ی بیانگری خود بر اصل همانندی و نیز بر قواعد قراردادی استوار است».[۸۴] موریس نشانه‌ی شمایلی را «هرگونه نشانه‌ای» می‌داند «که به هر شکل با موضوعی که بدان اشاره دارد همانند باشد. منش شمایلی نشانه، بدین‌سان بیشتر در درجه‌ی این همانندی یافتنی است.» به دلیل این درجه‌بندی نشانه‌ی شمایلی نیز چون دو شکل دیگر نشانه که پیرس از آنها یاد کرده قابل تاویل است. از این رو، به نظر موریس حتی تجریدی‌ترین پرده‌های نقاشی نیز در گستره‌ی نشانه‌ی شمایلی جای می‌گیرد؛ او در مقاله‌ی «زیبایی‌شناسی و نظریه‌ی نشانه» نوشته است: «هنر تجریدی تنها شکل افراطی‌منش همه‌جانبه‌ی همبستگی معناشناسیک است».[۸۵] بنا به این تعریف، تمامی هنرها، از نشانه‌های شمایلی تشکیل شده‌اند. موریس تاکید کرده است که هرچه هم گستره‌ی تاویل‌های قطعه‌ی **پرستش بهار** استراوینسکی گسترده باشد، دست‌آخر تمامی تاویل کنندگان بر سویه‌ی «ابتدایی، هراس‌آور و خشن» این موسیقی تاکید دارند، و هیچ کس آن را موسیقی آرامی که وصف شبی عاشقانه باشد، نمی‌شناسد «منش ابتدایی این موسیقی، به‌راستی، منش شمایلی آن است».[۸۶] موریس با این تعریف کلی از منش شمایل گونه‌ی نشانه‌های هنری، آفرینش هنری را به «تقلید ناب» تقلیل می‌دهد. اثر هنری به این اعتبار در خود وجود ندارد، بل اشارتی است به «موردی بیش و کم همانند»، و تمامی مسائل زیبایی‌شناسیک به درک درجه‌ی این همانندی خلاصه می‌شود. موریس بعدها در کتاب **نشانه، زبان و رفتار** حکم خود را درباره‌ی نشانه‌های شمایلی تغییر داد و نوشت: «هیچ نشانه‌ای در خود زیبایی‌شناسیک نیست... تلاش برای تحلیل هنرهای زیبا از راه بررسی مستقل دسته‌ای خاص از نشانه‌های زیبایی‌شناسیک کاری است نادرست».[۸۷]

موریس به‌تدریج درمقابل تنوع نظام‌های سخن و دسته‌بندی‌های گوناگون علوم به ساختاری نظری «که ساده و یکه باشد» اعتقاد یافت و گفت که نشانه‌شناسی از یکسو علمی است که در میان سایر علوم جای دارد و از دیگرسو ابزاری است که به کار علوم دیگر

می‌آید. موریس اهمیتی بیش از این هم برای نشانه‌شناسی قائل بود و می‌گفت که این علم ابزار وحدت بخشیدن به تمامی علوم است. او ــ همچون پیرس ــ به مورد تاویلی تاکید داشت: «نشانه صرفاً به این دلیل که توسط تاویل کننده نشانه‌ی چیزی دیگر دانسته می‌شود، نشانه است».[۸۸] اومبرتو اکو می‌نویسد که تاویل کننده نشانه را می‌پذیرد، زیرا «قراردادی استوار به باوری اجتماعی و از پیش پذیرفته شده» را قبول دارد.[۸۹]

موریس سه جنبه‌ی متفاوت نشانه‌شناسی را از هم جدا کرد: سویه‌ی معناشناسیک، سویه‌ی نحوی، و سویه‌ی پراگماتیک. او چهار جنبه‌ی کاربردی نیز برای نشانه‌ها یافت: اطلاعاتی، ارزش گذاری، برانگیزاننده و نظامسازی. به نظر موریس **سویه‌ی نحوی**، جنبه‌ای است که از مناسبات میان نشانه‌ها به‌دست می‌آید. درک مقام ساختارهای نحوی در ساختار منطقی زبان، روش بررسی سویه‌ی نحوی را نشان می‌دهد. **سویه‌ی معناشناسیک**، جنبه‌ای است که از مناسبت نشانه‌ها با موضوع یا «وضعیت چیزها» به‌دست می‌آید. این جنبه، سرچشمه‌ی منطق تجربی علوم جدید است که نکته‌های سنتی در مورد حقیقت را (چنانکه مثلاً در نظریه‌ی حقیقت ارسطو بیان شده بودند) با این پرسش جایگزین می‌کند که چگونه وضعیت چیزها به گونه‌ای معناشناسیک با گزاره‌ها یا نظام گزاره‌ها بیان می‌شوند. سرانجام **سویه‌ی پراگماتیک** جنبه‌ای است که از مناسبت میان نشانه‌ها و کار برنده‌ی آنها یعنی انسان به‌دست می‌آید، و با نشانه‌شناسی پیرس «که پیش از هر چیز با کارکرد زبان و دانش در زمینه‌ی زندگی انسان سروکار دارد» آغاز می‌شود.[۹۰] جنبه‌ی معناشناسیک مناسبت میان نشانه‌ها و معنا را بررسی می‌کند و موریس هر نشانه‌ی بامعنا (نشانه‌ای که معنایش کشف شده باشد) را «علامت بامعنا» می‌نامد.[۹۱] اما سویه‌ی پراگماتیک به رابطه‌ی میان نشانه‌ها و تاویل کننده (که در نظریه‌ی ادبی به آن مخاطب می‌گویند) می‌پردازد. رودلف کارناپ همراه با تقسیم‌بندی موریس سه شکل کاربردی جدید را مطرح کرد: اگر توجه به گوینده، یا به معنایی کلیتر به «فاعل زبان» باشد با جنبه‌ی پراگماتیک رویاروییم؛ اگر توجه را از گوینده برگیریم و به مناسبت بیان و معنا دقت کنیم با جنبه‌ی معناشناسیک روبروییم؛ سرانجام اگر از این هردو بگذریم و توجه خود را صرفاً به سوی اشکال بیان جهت دهیم، آنگاه با جنبه‌ی نحوی روبروییم که کارناپ این مورد آخر را «سویه‌ی منطقی» نامیده است.[۹۲]

حدود چهل سال پیش آبرامز در کتاب **آینه و چراغ** (۱۹۵۳) که درباره‌ی ادبیات رمانتیک انگلیسی است (کتابی که امروز به عنوان اثری «کلاسیک» مشهور است) نوشت که موقعیت متن ادبی را می‌توان از مناسبت چهار عنصر شناخت: ۱) عنصر بیانی، که

روشنگر نسبت متن با مولف است ۲) عنصر پراگماتیک، که بیان نسبت متن با خواننده است ۳) عنصر تقلیدی، که بر نسبت میان متن با جهان تکیه دارد و ٤) عنصر عینی که روشنگر نسبت متن با خود متن «همچون موضوعی یکسر مستقل» است.[۹۳] به گمان آبرامز تاکید بر هریک از این چهار عنصر به پله‌های تکامل تاریخی سخن ادبی وابسته است. در دوران رمانتیک «سویه‌ی بیانی» متن بر جنبه‌های دیگر مسلط بود، زیرا بنا به بینش بنیادین رمانتی سیسم، هنرمند در لحظه‌ی آفرینش «احساسات شخصی» خود را بیان می‌کند، و هر اثر جلوه‌ای است از پیکار درونی هنرمند. روش نقد ادبی که ذهن هنرمند را همچون سرچشمه‌ی پیدایش اثر هنری می‌شناخت، نیز ریشه در همین برداشت رمانتیک‌ها از اثر هنری داشت. می‌توان براساس نظر آبرامز ادبیات رآلیستی را شکل مسلط جنبه‌ی پراگماتیک دانست، زیرا هدف آن از تصویرگری دقیق و «عینی» واقعیت در رمان، تاثیر نهادن بر خواننده است و در بسیاری موارد به نیّت و هدف دگرگون کردن او نوشته شده است. در حماسه، اما، نسبت آدمی با جهان برجسته است و در آن سویه‌ی تقلیدی مهمتر از سایر جنبه‌ها دانسته می‌شود. بنا به تقسیم‌بندی آبرامز می‌توان گفت که در نظریه‌ی ادبی مدرن، سویه‌ی عینی برتری یافته است. یعنی نکته‌ی اصلی و مهم مناسبت متن است با خود متن؛ و جنبه‌های دیگر به نسبت اهمیت کمتری یافته‌اند. سویه‌ی پراگماتیک همچنان اعتبار دارد ولی صرفاً از راه بررسی مناسبت متن با خود متن، می‌توان رابطه‌ی متن با خواننده را شناخت. سویه‌ی تقلیدی، یعنی مناسبت متن با جهان، ارزش اندکی می‌یابد (در مواردی معدود از دلالت‌های متن به جهان یاد می‌شود) و سویه‌ی بیانی یکسر بی‌ارزش دانسته می‌شود.

یادداشت‌های فصل نخست

1. H. Sluga, *Gottlob Frege*, London, 1980, p. 1.
2. J.-F. Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, 1985, pp. 11-12.
3. F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, ed. T. Mauro, Paris, 1979.
4. *Ibid.*, p. 33.
5. L. Hjelmeslev, *Prolegomena to a Theory of Language*, Wisconsin u.p., 1961

این کتاب به سال ۱۹۴۳ نوشته و برای نخستین بار منتشر شده است.

6. C. Metz, "Les sémiotique ou semies", *Communications*, 7, 1966.

گرماس پیشنهاد کرده است که Semiology را به علوم «بیانگر» و Semiotics را به علوم «محتوایی» تخصیص دهیم:

A.J. Greimas, *Du sense*, Paris, 1970, p. 33.

7. U. Eco, *A Theory of Semiotics*, Indiana u.p., 1976, p. 3.
8. *Ibid.*, p. 4.
9. *Ibid.*, p. 7.

۱۰. اکو نشان داده است که هر رمز امکان می‌دهد تا از عناصرش تحلیل زیبایی‌شناسیک شود. نگاه کنید به فصل سوم:

U. Eco., *op.cit.*, pp. 261-276.

۱۱. پل دمان نوشته است: «نشانه‌شناسی در تقابل با معناشناسی، علم یا پژوهش نشانه همچون دال است. نکته‌ی اصلی در نشانه‌شناسی این نیست که واژگان چه معنایی دارند، بل این است: چگونه معنا دارند.»:

P. Deman, *Allegories of Reading*, Yale u.p., 1979, p. 5.

۱۲. تمایزی که چامسکی میان توانش (Competence) و کنش (Performance) یافته است، تا حدودی به تمایز زبان و گفتار همانند است. چامسکی میان دانش زبانی گوینده و کنش کاربرد زبان به وسیله‌ی گوینده تفاوت می‌گذارد.

۱۳. نگاه کنید به مقاله‌ی مرلوپونتی «درباره‌ی پدیدارشناسی و زبان» در:

M. Merleau Ponty, *Éloge de la philosophie*, Paris, 1967, pp. 83-111.

14. R. Barthes, *L'aventure Sémiologique*, Paris, 1985, p. 20.
15. F. de Saussure, *op.cit.*, pp. 100-103.

۱۶. به گفته‌ی اومبراتو اکو «نشانه‌شناسی تمامی پدیدارهای فرهنگی را چونان فراشدهای ارتباطی بررسی می‌کند. از این‌رو، هریک از این فراشدها باید با یک نظام دلالت خاص شناخته شود.»:

U. Eco, *op.cit.*, p. 8.

۱۷. نشانه‌های زبانی به این دلیل قراردادی هستند که «هیچگونه پیوند درونی با مجموعه‌ی آواهایی ندارند که خود دال برآنند.»:

F. de Saussure, *op.cit.*, p. 101.

18. *Ibid.*, p. 28.

19. B. Spinoza, *Éthique*, trans. C. Appuhn, Paris, 1983, vol. 1, p. 169.

اسپینوزا در این متن واژه‌ی لاتین Cogitato را به‌کار برده است که به هردو معنای «اندیشه» و «تصور» می‌آید، و حتی گاه به معنای «مفهوم» به‌کار می‌رود. مترجم انگلیسی همه‌جا این واژه را به اندیشه ترجمه کرده است:

B. Spinoza, *The Chief Works*, trans.R.H.MElwes,NewYork,1955, p. 101.

20. F. de Saussure, *op.cit.*, pp. 24-25.

21. *Ibid.*, pp. 151-152.

22. *Ibid.*, p. 166.

23. G. Frege, *From the Philosophical Writings*, trans. P. Geach, and M. Black, Oxford u.p., p. 960.

گ. فرگه، «درباره معنی و مصداق»، ترجمه م. بدیعی، فرهنگ ۳-۲، تهران، ۱۳۶۷، ص‌ص ۲۹۲-۲۶۳.

24. J. Lyons, *Semantics*, Cambridge u.p., 1976, vol. 1, p. 199.

25. F. de Saussure, *op.cit.*, pp. 114-138.

26. E. Benveniste, *Problemes de linguistique générale*, Paris, 1987, vol. 1, pp. 95-96.

27. C. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, 1958, p. 40.

28. F. de Saussure, *op.cit.*, p. 160.

29. *Ibid.*, pp. 125-127.

30. *Ibid*, p. 142.

31. *Ibid.*, p. 103.

۳۲. مجموعه‌ی آثار پیرس را دانشگاه هاروارد منتشر کرده است:

C.S. Peirce, *Collected Papers*, Harvard u.p., 8 vols., 1931-1958.

از دهه‌ی ۱۹۷۰ چاپ انتقادی جدیدی از آثار پیرس در انتشارات دانشگاه ایندیاناپلیس ایالات متحد، آغاز شده است.

33. J.A. Faris, "C.S. Peirce's Existential Graphes", *British Institute of Mathematics*, 17, 1981, p. 232.

یاکوبسن، پیرس را «بزرگترین فیلسوف آمریکایی» و تقسیم‌بندی سه گانه‌ی او از نشانه‌ها را «مهمترین بیان رابطه‌ی زبان و زمان» می‌خواند:

R. Jakobson and K. Pomorska, *Dialogues*, Cambridge u.p., 1983, pp. 91-92.

34. K-O. Apel, *Charles. S. Pierce*, M.I.T. Press, 1981.

آپل ویراستار برگزیده‌ی آثار پیرس به زبان آلمانی نیز هست.

35. C.S. Pierce, *Collected Papers*, vol. 5, p. 488.

۳۶. برگزیده‌ای از نوشته‌های پیرس در مورد نشانه و نشانه‌شناسی به زبان فرانسوی منتشر شده است:

C.S. Peirce, *Écrits sur le signe*, trans. G. Deledalle, Paris, 1978.

37. C.S. Peirce, *Collected Papers*, vol. 8, p. 303.

38. *Ibid.*, vol. 1, p. 284.

39. *Ibid.*, vol. 1, p. 558.

40. *Ibid.*, vol. 5, pp. 398-402.

41. *Ibid.*, vol. 5, p. 398.

42. *Ibid.*, p. 332.

43. C.S. Peirce. *Ecrits sur le signe*, p. 55.

44. C.S. Peirce, *Collected Papers*, vol. 5, p. 484./ *E'crits*, pp. 133-134.

45. *Ibid.*, vol. 2, p. 228./ *Ibid*, p. 121.

46. *Ibid.*, vol. 2, p. 229./ *Ibid*, pp. 121-122.

47. *Ibid.*, vol. 5, p. 475.

۴۸. در مواردی پیرس تاویل عاطفی (Emotional interpretant) را تاویل فوری یا تاویل بی‌میانجی دانسته است. تقریباً تمامی تفسیرکنندگان آثار پیرس باور دارند که مصداق این دو عنوان پدیده‌ای واحد است؛ اما فیتس جرالد این نظر را رد کرده است:

J. Fitzgerald, *Peirce's Theory of Signs*, The Hague, 1966, p. 200.

49. Eco. U., *op.cit.*, p. 15.

50. C.S. Peirce, *op.cit.*, vol. 2, p. 227.

51. F. de Saussure, *op.cit.*, p. 101.

۵۲. نماد در آثار سوسور همواره موردی «طبیعی» دانسته نشده است و او در مراحلی از تکامل فکریش اشاراتی به «جنبه‌ی قراردادی نماد» دارد. نگاه کنید به بحث رومن یاکوبسن در:

R. Jakobson, *Problems du langage*, Paris, 1966, p. 24.

53. C.S. Peirce, *op.cit.*, vol.2, p. 228/ *op.cit.*, p. 121.

54. *Ibid.*, vol. 2, pp. 136-137.

۵۵. نگاه کنید به پیوست دوم در پایان کتاب.

56. U. Eco., *op.cit.*, pp. 16-17.

57. K-O. Apel, *Toward a Transformation of Philosophy*, trans. A. Glyn and D. Frisby, London, 1980, p. 81.

58. G. Deleuze, *Cinéma. I, l'image-mouvement*, Paris, 1983, p. 7.

59. C.S. Peirce, *op.cit.*, vol. 2, p. 391, p. 281.

60. *Ibid.*, vol. 2, p. 247.
61. *Ibid.*, vol. 4, p. 544.
62. J. Lyons, *op.cit.*, vol. 1, p. 102.
63. C.S. Peirce, *op.cit.*, vol. 2, p. 278.
64. *Ibid.*, p. 277.
65. *Ibid.*, vol 5, p. 152.
66. *Ibid.*, vol. 4, p. 531.
67. *Ibid.*, vol. 3, p. 362.
68. J.P. Sartre, *L'imaginaire*, Paris, 1948.

نگاه کنید به فصل چهارم «زندگی خیالی» و به‌ویژه بخش نخست آن «موضوع غیرواقعی» (ص ص ۱۷۵-۱۶۱).

69. C.S. Peirce, *op.cit.*, vol. 8, p. 183.
70. M. Foucault, Naissance de la clinique, Paris, 1988, pp. 87-106.
71. C.S. Peirce, *op.cit.*, vol. 5, p. 73.
72. *Ibid.*, vol. 2, p. 308.
73. *Ibid.*, vol. 2, p. 276.
74. R. Jakobson and K. Pomorska, *Dialogues, op.cit.*, p. 92.
75. C. Morris, *Signification and Signifiance*, Cambridge u.p., 1964, p. VII.
76. C. Morris, *Sign, Language and Behaviour*, New York, 1946.

موریس رساله‌ی مهمی با عنوان «زیبایی‌شناسی و نظریه‌ی نشانه‌ها» را به سال ۱۹۳۹ نوشته بود. به سال ۱۹۷۱ مجموعه‌ی نوشته‌هایش در مورد نشانه‌شناسی منتشر شد:

C. Morris, *Writings On General Theory of Signs*, The Hague, 1971.

۷۷. ژرژ مونن می‌نویسد که خطای کار موریس از اینجا برخاسته است که او تحلیل نشانه‌شناسیک را بخشی از تحلیل منطقی شناخته است:

G. Mounin, *Introduction a la Sémiologie*, Paris, 1970, pp. 65-66.

78. C. Morris, *Writings On General Theory of Signs*, pp. 401-402.
79. *Ibid.*, p. 403.
80. *Ibid.*, p. 278.
81. R. Kuhns, "Semantics for Literary Language", *New Literary History*, 4, 1972, pp. 91-105.
82. C. Morris, *op.cit.*, p. 226.
83. C. Morris, "Science, Art, and Technology", *The Kenyon Review*, 1/4, 1939, p. 415.
84. C.S. Peirce, *Collected Papers*, vol. 2, p. 157.

85. *The Journal of Unified Science*, 1-3, 1939, p. 140.

86. *Ibid.*, p. 193.

87. C. Morris, *Sign, Language and Behaviour*, p. 195.

88. C. Morris, *Foundation of a Theory of Signs*, Chicago u.p, 1938, p. 12.

اما پیرس هم به این نکته‌ها بی‌دقت نبود. مثلاً نوشته بود: «وجود اندیشه به آنچه پس از آن ایجاد خواهد شد وابسته است؛ تا آنجا که می‌توان از وجود بالقوه‌ی آن یاد کرد که وابسته است به اندیشه‌ی بعدی اجتماع.»

C.S. Peirce, *Collected Papers*, vol. 5, pp. 313-316.

89. U. Eco, *op.cit.*, p. 16.

90. K-O- Apel, *op.cit.*, pp. 93-98.

۹۱. موریس از واژه‌ی لاتین denotea برای «علامت بامعنا» استفاده کرده است.

92. R. Carnap, *Introduction to Semiotics*, M.I.T. Press, 1942, p.9.

93. M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*

فصل دو

ارزش شکل: فرمالیست‌های روسی

برای انسان هیچ چیز هراس آورتر از نبودن پاسخ نیست.

باختین.

۱

جنبش فرمالیسم روسی که به سال ۱۹۱٤ نخستین نشانه‌هایش آشکار شد، در آخرین سال‌های دهه‌ی ۱۹۲۰ درپی حمله‌های رژیم استالینیستی از هم پاشید؛ اما در همین فاصله‌ی کوتاه به یکی از مهمترین آیین‌های اندیشه‌گرانه‌ی سده‌ی حاضر تبدیل شد و تاثیر مباحث اصلی و روش کار فرمالیست‌ها هنوز هم بر نظریه‌ی ادبی آشکار است.[۱]

نقد ادبی سده‌ی نوزدهم روسیه بیشتر در خدمت جنبش آزاداندیشی و در واپسین دهه‌ی آن سده، تا حدودی در خدمت سوسیال دمکراسی روسیه بود. تمامی ناقدان روسی سده‌ی پیش، نقد را برای روشنگری «مبانی سیاسی و اخلاقی» طرح می‌کردند؛ حتی نویسنده‌ی واپس‌گرایی چون آپولون گریگوریوف هم نقد خود را «در خدمت به ایده‌ی ملیّت» می‌نوشت و یا لئو تولستوی که نه با دمکرات‌های رادیکال و انقلابی همراه بود و نه با نیروهای واپس‌گرا، می‌گفت که نقد باید روشنگر ایده‌ی «اخلاق» باشد. تنها در دهه‌ی ۱۸۹۰ دیمیتری مرژوفسکی و ولادیمیر بریوسوف تاکید کردند که باید نقد هنری پیش از هر چیز در چارچوب «اصول زیبایی‌شناسیک» انجام گیرد و ابزار ارزیابی یک متن «قوانین هنری» باشد. دو اندیشگر دیگر در بررسی ریشه‌های جنبش فرمالیست‌ها اهمیت دارند: نخستین آن‌ها الکساندر پوتب‌نیا، کتاب‌های **درس‌هایی بر نظریه‌ی ادبی** و **مسائل نظری روانشناسی هنر** را نوشت و در آنها از اهمیت رهایی واژگان از سلطه‌ی عقاید یاد کرد و ارزش شاعرانه و ادبی زبان را در حکم «نمادگرایی زبان» دانست. دیگری الکساندر وسلوفسکی، به‌ویژه دیدگاه فرمالیست‌ها را درباره‌ی «تاریخ ادبی» شکل داد و پژوهش‌هایش در مورد فولکلور تاثیر زیادی بر روش کار ولادیمیر پروپ گذاشت.[۲] همپای گسترش سریع جنبش سمبولیسم، دو گروه اصلی میان ناقدان پدید آمد: «معتقدان به زیبایی‌شناسی» که پیرو مرژوفسکی و بریوسوف بودند و «عارفان» که ویاچسلاو ایوانوف یکی از مهمترین سخنگویانشان بود و هنر را «تجلی آیینی دینی» می‌خواند که فرآورده‌ی عناصری قدسی است، فراتر از حقیقت‌های زمینی، و به یاری «جادو، راز و نماد» پدید می‌آید. به نظر او هنر

آیینی می‌تواند نه‌تنها جامعه و تاریخ، بل واقعیت را نیز دگرگون کند. نقد عرفانی ریشه در آثار رمانتیک‌های آلمانی و در نوشته‌های زیبایی‌شناسیک شلینگ داشت و از دیدگاه این فیلسوف در واپسین آثارش، در مورد نیروی دگرگون کننده‌ی «پیوند دین و هنر» دفاع می‌کرد. سرانجام به سال ۱۹۱۰ میان «نقد عرفانی» و «نقد زیبایی‌شناسیک» گسست کامل رخ داد. درحالیکه پیروان «بنیان آیینی هنر» به سوی «کلاسی‌سیسم» پیش می‌رفتند، هواداران آیین زیبایی‌شناسیک به آرمان‌های آغازین سمبولیست‌ها وفادار ماندند و به سرعت مجذوب «هنر نو» و به‌ویژه عقاید فوتوریست‌های ایتالیایی شدند. انتشار بیانیه‌ی فوتوریسم ایتالیایی به سال ۱۹۰۹ پژواک زیادی میان ناقدان جوان روسی داشت؛ اصرار مایاکوفسکی که «باید مشتی محکم به پوزه‌ی ذوق همگان زد» ریشه در بحث فوتوریست‌ها داشت. جنبش جدید ادبی روسیه بانی نوآوری‌هایی در شعر، نثر، و تآتر شد. تا دهه‌ی ۱۹۲۰ از راه برسد ادراک سنتی از «زیبایی هنری» جایش را به ادراکی تجریدی و عشق به شکل‌های هندسی و «استیلیزه» داد. به جای همبستگی و نزدیکی با طبیعت شهر و ماشین مطرح شد؛ و نکته‌ی اصلی دیگر نه رابطه‌ی اثر با واقعیت و جهان، بل این پرسش ساده شد: «شعر چگونه پدید می‌آید؟»[3]

جنبش فرمالیست‌ها در پیوند با این نوگرایی هنری پدید آمد و پایه گذارانش گروه‌های جوان نوگرا بودند. معمولاً نخستین سند فرمالیسم روسی را رساله‌ی ویکتور شکلوفسکی یعنی «رستاخیز واژه» می‌دانند که به سال ۱۹۱۴ منتشر شد. دو رساله‌ی کوتاهی که او در سال‌های بعد نوشت یعنی «درباره‌ی نظریه‌ی زبان شعری» (۱۹۱۶) و «درباره‌ی شاعری» (۱۹۱۹) از دیدگاه روش‌شناسیک اهمیت بیشتری دارند. مکتب فرمالیسم با پایه‌گذاری OPOIAZ «انجمن پژوهش زبان ادبی» در سال ۱۹۱۶ در پترزبورگ شکل گرفت؛ و با گروه‌های نوگرا پیوند یافت. نشانه‌هایی از این همبستگی را می‌توان در رساله‌ای یافت که رومن یاکوبسن به سال ۱۹۲۱ در پراگ منتشر کرد و به نام **شعر جدید روسی** مشهور شده است.[4] رابطه‌ی دوستانه‌ی خلبنیکف و مایاکوفسکی با ناقدان فرمالیست نشانه‌ای از نزدیکی فکری آنهاست.[5] یافتن تاثیر فوتوریست‌ها بر آثار فرمالیست‌ها آسان است. شکلوفسکی و دیگر فرمالیست‌ها، از فوتوریسم آموختند که واژگانی را بیابند که از هرگونه تعیّن ارزشی رها باشند و نحو جدید زبانی را که با این واژگان همخوان باشد جستجو کنند. اما باید دانست که فرمالیست‌ها صرفاً هواداران یا همراهان فوتوریست‌ها محسوب نمی‌شدند. همچون مثال، کتابی که بوریس آخن‌بام درباره‌ی آنا آخماتووا به سال ۱۹۲۳ منتشر کرد، نشان داد که فرمالیست‌ها به بسیاری از سنت‌های سمبولیسم نیز وفادار مانده بودند.[6]

ویکتور شکلوفسکی (متولد ۱۸۹۳) بحث از مهمترین قواعد نظری فرمالیسم روسی را آغاز کرد و همراه با رومن یاکوبسن سرشناسترین سخنگوی جنبش فرمالیست‌ها محسوب می‌شود. او مجموعه‌ای از مقاله‌هایش را با عنوان **درباره‌ی نظریه‌ی نثر** به سال ۱۹۲۵ منتشر کرد. بوریس آخن‌بام (۱۹۵۹-۱۸۸۶) با رساله‌ی «چگونه ردای گوگول نوشته شد؟» کارش را آغاز کرد، سپس کتاب کم‌حجمی درباره‌ی اشعار لرمانتف نوشت (۱۹۲۴). بوریس توماشفسکی (۱۹۵۷- ۱۸۹۰) رساله‌ای درباره‌ی عروض شعر نوشت و آن را در مجموعه‌ای با عنوان **درباره‌ی شعر روسی** به سال ۱۹۲۳ منتشر کرد؛ او به گونه‌ای خاص به دلیل آثارش درباره‌ی تمایز طرح و داستان مشهور است. یوری تینیانوف (۱۹۴۳- ۱۸۹۴) با پژوهشی در مورد تاثیر پذیری داستایفسکی از گوگول آغاز کرد و آن را با عنوان **مسأله‌ی زبان ادبی** به سال ۱۹۲۴ منتشر کرد، سپس در رساله‌ی مهم خود **موارد کهن و نو در شعر روسی** (۱۹۲۹) به دگرگونی های زبان شاعرانه‌ی روسی پرداخت. ویکتور ژیرمونسکی با پژوهش درباره‌ی رمانتیسم آلمانی آغاز کرد و کوشید تا ریشه‌های سمبولیسم را بازشناسد. رساله‌اش با عنوان **هنر ترکیب در شعر غنایی** به سال ۱۹۲۱ منتشر شد.[7] ویکتور وینوگرادوف، در میان فرمالیست‌ها، نظریه‌پرداز برجسته‌ای نبود، اما به‌عنوان پژوهشگر تاریخ ادبی آثار مهمی نوشته است. کار اصلی نظری او درباره‌ی مناسبت فکری داستایفسکی و گوگول است و با عنوان **تکوین ناتورالیسم روسی** منتشر شده است. آثار بعدی او بیشتر به زبان‌های فرانسوی، آلمانی و چک نوشته شده‌اند. اوسیپ بریک، اما آشکارا نقشی مهم در سازماندهی فکری فرمالیست‌ها داشت؛ آثار منتشر شده‌اش زیاد نیستند، اما مقاله‌ای که درباره‌ی «واج‌ها و شعر روسی» در ۱۹۱۹ نشر داد آغازگر نظریاتی است که دهه‌ی بعد در پراگ، تروبتسکوی، یاکوبسن و موکاروفسکی مطرح کردند. لف یاکوبینسکی نیز، در همین سال ۱۹۱۹ مقاله‌ای مهم درباره‌ی **مفهوم** تاریخ ادبی منتشر کرده بود. بوریس انگلگارد کار او را دنبال کرد و رساله‌ای را با عنوان **روش صوری در تاریخ ادبی** به سال ۱۹۲۷ در مسکو منتشر کرد.

در این میان باید از کسانی هم یاد کرد که هرچند فرمالیست محسوب نمی‌شدند اما مناسبت فکری نزدیکی با فرمالیست‌ها داشتند: میخاییل باختین، ولادیمیر پروپ، واسیلی گی‌پیوس که در ۱۹۲۴ کتابی درباره‌ی گوگول منتشر کرد، گئورک کوکوفسکی که در ۱۹۲۷ پژوهشی درباره‌ی ادبیات روسی سده‌ی هجدهم به چاپ رسانید، گئورگی وینوکور زبانشناسی که در ۱۹۲۵ رساله‌ای درباره‌ی **زبان شعری** نوشت و به سال ۱۹۴۳ کتاب **مایاکوفسکی زبانساز** را در مسکو منتشر کرد، کتابی برجسته و وفادار به اصول فرمالیسم. سرانجام باید از الکساندر رفرماتسکی یاد کرد که در ۱۹۲۲ (که بیست و دو سال بیش نداشت) رساله‌ای با عنوان «تحلیل شکل داستان کوتاه» نوشت[8]؛ و این رساله‌ی برجسته

تاثیر زیادی بر اوسیپ بریک و توماشفسکی گذاشت. به تازگی مجموعه‌ای از آثار رفرماتسکی در زمینه‌ی نظریه‌ی ادبی به زبان روسی منتشر شده است.[۹] پس از فروپاشی جنبش فرمالیسم، رفرماتسکی به تدریس واجشناسی و زبانشناسی پرداخت؛ و یکی از مهمترین زبانشناسان شوروی شد؛ و آثارش تاثیر زیادی در پیدایش «مکتب جدید زبانشناسی مسکو» گذاشت.

در فاصله سال‌های ۱۹۱۶ تا ۱۹۲۱ فرمالیست‌ها با لحن تند و جدلی کوشیدند تا تمایز و فاصله‌ی خود را با دیگر مکتب‌های ادبی نمایش دهند. در فاصله سال‌های ۱۹۲۱ تا ۱۹۲۸ آن‌ها دامنه‌ی کارشان را گسترش دادند و مباحثی چون «تاریخ ادبی» را نیز مطرح کردند. رهبران حزب کمونیست از ۱۹۲۴ آشکارا حمله به فرمالیست‌ها را آغاز کردند. لئون تروتسکی در **ادبیات و انقلاب** به «باورهای ضدتاریخی» آنان تاخت و مارکسیسم را «در برابر فرمالیسم» قرار داد.[۱۰] رقیبان تروتسکی در جناح های دیگر حزب حمله به فرمالیست‌ها را با زبان و شیوه‌ی خشنتری ادامه دادند. در سال ۱۹۲۸ فرمالیسم رسماً مردود اعلام شد. فرمالیست‌ها که از ۱۹۲۴ علیه بینش رسمی جدال می‌کردند، به‌ناچار خاموش شدند و تا میانه‌ی دهه‌ی ۱۹۳۰ هریک راهی برگزیدند. پژوهش شکلوفسکی درباره‌ی تولستوی به‌تدریج رشته‌های پیوندش با فرمالیسم را گسست؛ تا آنجا که در **تولستوی** دیگر نشانی از فرمالیسم باقی نماند.[۱۱] گسست از پاری از پیشنهاده‌های فرمالیستی را می‌توان در زندگینامه‌ی خود نوشته‌ی شکلوفسکی **سومین عامل** که به سال ۱۹۲۶ نوشته و منتشر شده بود یافت. شکلوفسکی که روزی هنر را «رها از زندگی» می‌خواند، اینجا از تاثیر «عوامل فرازیبایی‌شناسیک» بر معنای سخن ادبی یاد کرده است.[۱۲] اما در مورد این نکته اغراق نباید کرد؛ هر اندیشه‌ی زنده‌ای بارها از خود انتقاد می‌کند و بسیاری از پیشنهاده‌های اساسی خود را مورد سئوال قرار می‌دهد. عامل اصلی که به حیات فرمالیسم روسی پایان داد استبداد حاکم بود که چیزی جز برداشت عامیانه و مبتذل خود از مارکسیسم را نمی‌پذیرفت و تحمل نمی‌کرد. باری، شکلوفسکی در دهه‌ی ۱۹۳۰ به «نظریه‌ی فیلم» روی آورد و مقاله‌های مهمی درباره‌ی سینما نوشت و در این آثارش هنوز رگه‌ای از فرمالیسم باقی بود. او به سال ۱۹۲۳ رساله‌ای با عنوان **سینما و ادبیات** منتشر کرده بود[۱۳]؛ و در سال ۱۹۲۷ همراه با آخن‌بام، تیتیانوف، و آدریان پیوتروفسکی مجموعه‌ای با عنوان **نظریه‌ی ادبی سینما** چاپ کرده بود (که به سال ۱۹۹۰ درمسکو بازچاپ شده است).[۱۴]

یاکوبسن که از ۱۹۲۰ در پراگ تدریس می‌کرد، در ۱۹۲۸ برای همیشه روسیه را ترک کرد و در پراگ به کار خود ادامه داد، سپس به ایالات متحد رفت. در دهه‌های بعد او از معدود اندیشگرانی بود که به سنت‌های اصیل فرمالیسم روسی وفادار ماند. آخن‌بام در

دوره‌ی ژدانف سخت مورد حمله قرار گرفت و تا روز مرگش حمله به او ادامه داشت، هرچند تنها به نگارش زندگینامه‌ی ادیبان می‌پرداخت. توماشفسکی به تدوین و انتشار انتقادی آثار کلاسیک های روسی روی آورد و در کار پژوهش متون کهن استادی بی همتا شد. تینیانوف به نگارش داستان‌هایی بر اساس زندگی پوشکین و گریبایدوف روی آورد. ژیرمونسکی به نگارش واژگان و لهجه‌های آلمانی پرداخت. وینوگرادوف اساساً به زبانشناسی روی آورد، اما در کتابش به نام **زبان و روش بیان پوشکین** (۱۹۴۱) جرقه های روش فرمالیستی یافتنی است. همانطور که در آثار دیگرش درباره‌ی دستور زبان روسی و تاریخ ادبیات روسیه نیز نشانه هایی از فرمالیسم باقی است. تعداد کمی از آثار فرمالیست‌ها به زبان‌های اروپایی منتشر شده‌اند. شناخت عظمت کارشان بدون آشنایی به زبان روسی کامل نخواهد بود؛ خاصه درک کامل آثاری که درباره‌ی مسائل زبان شاعرانه‌ی روسی نوشته اند صرفاً در متن و زبان اصلی امکان دارد.[۱۵]

۲

در آغاز عنوان «فرمالیسم» را هیچ یک از بانیان و نویسندگان این جنبش نمی‌پذیرفتند. آخن‌بام در یکی از نخستین پژوهش هایش نوشت: «ما را فرمالیست می‌خوانند، اما درست‌تر بود اگر به‌جای فرمالیسم از ریخت‌شناسی استفاده می‌کردند». او موضوع کار جنبش را «نه خود اثر، بل آنچه در اثر بازتاب یافته است» می‌دانست و به این اعتبار مفهوم متعارف شکل (یا فرم) اثر هنری را نمی‌پذیرفت. سال‌ها بعد آخن‌بام نوشت: «ما فرمالیست نیستیم، بل آشنایان به ویژگی اثر هستیم.» و اصطلاح تازه‌ای ساخت که تا آن روز در زبان روسی به کار نمی رفت، Specifikatory ، متخصص.[۱۶] به هر رو، عنوان فرمالیسم را نخست ناقدان و مخالفان این جنبش همچون برچسبی به آن زدند. گونه‌ای معنای تحقیرآمیز در آن بود که خبر از «توجه افراطی این نویسندگان به شکل» می‌داد. اما به‌تدریج این عنوان از سوی هواداران جنبش نیز پذیرفته شد و به کار رفت و امروز، روشنگر توجه آنان به معنای ویژه‌ای از شکل اثر هنری است که به معنای ساختار نزدیک است.

یاکوبسن مهمترین پیشنهاده در روش بررسی فرمالیست‌ها را در حکمی کوتاه، در مقاله‌ی «شعر جدید روسی» بیان کرده است: «موضوع علم ادبی نه ادبیات بل ادبی بودن (ادبیّت) متون است».[۱۷] پنجاه سال بعد یاکوبسن در پسگفتار به برگزیده‌ی آثارش که با عنوان **مسائل نظریه‌ی ادبی** منتشر شد، نوشت: «ادبیّت یا به عبارت دیگر تبدیل گفتار به اثری ادبی و نظامی که بر این تبدیل اثر می‌گذارد دستمایه‌ی اصلی است که زبانشناسی در تحلیل خود از شعر تکامل می‌دهد».[۱۸] آیین های رسمی و دانشگاهی نقد ادبی در دهه‌ی ۱۹۲۰

نه‌تنها در روسیه، بل در اروپای قاره‌ای و کشورهای انگلوساکسون موضوع اصلی پژوهش خود را «بیرون از متن» می‌جستند، یعنی در چشم‌انداز جامعه‌شناسیک- تاریخی یا روانشناسیک. پرسشِ اصلی برایشان این بود: «چه چیز متن را می‌سازد؟» اما فرمالیست‌های روسی موضوع اصلی و مرکز کار را «خود متن» یا به عبارت بهتر «آنچه در متن بازتاب یافته» شناختند و هرگونه چشم‌اندازی را که خارج از متن مطرح شود، در مرتبه‌ی دوم از اهمیت قرار دادند. پرسش اصلی برای فرمالیست‌ها این بود: «تمایز متن ادبی با هر متن دیگر در چیست؟» یا به بیان دیگر «ادبیّت متن چیست؟» دو منش اصلی کار فرمالیست‌ها را می‌توان چنین خلاصه کرد: ۱) تاکید آنان بر گوهر اصلی و ادبی متن بود، یعنی خود اثر را در نظر می‌گرفتند و می‌کوشیدند تا اجزاء سازنده‌ی دلالت معنایی متن را از شکل و شالوده‌ی آن استنتاج کنند و به هدف شناخت آنچه در اثر بازتاب یافته است دست یابند ۲) برای این کار به استقلال پژوهش ادبی تاکید می‌کردند، یعنی صرفاً برای آن نتایج نظری و ادبی اعتبار قائل می‌شدند که از بررسی خود اثر به دست آمده باشد و نه از بررسی زمینه‌های تاریخی پیدایش اثر یا از شناخت شخصیت و منش روانی مولف آن.

فرمالیست‌ها روش‌های متعارف پژوهش ادبی را کنار گذاشتند تا «روش ویژه‌ی شناخت گوهر و منش اصلی اثر ادبی» را بیابند. یاکوبسن در این مورد نوشت:

> تاریخ‌نگاران قدیمی ادبیات به آن مامورهای پلیس همانندند که برای دستگیری یک فرد، همه کس را بازداشت و اموال همه را ضبط می‌کنند، تا آنجا که دست‌آخر هرکس را که از خیابان می‌گذرد دستگیر می‌کنند. تاریخ‌نگاران ادبیات نیز همه چیز را به‌کار می‌گیرند: زمینه‌ی اجتماعی، روانشناسیک، سیاست و فلسفه. آنان به‌جای اینکه از روش پژوهش ادبی سود جویند، مجموعه‌ای از اصول خودساخته را پیش می‌کشند.[۱۹]

فرمالیست‌ها کوشیدند تا چیزی «جز خود متن» را به کار نگیرند. آنان اهمیت شناخت تکامل «شیوه‌های بیان ادبی» را انکار نکردند، اما نشان دادند که این شیوه‌ها فقط در «موقعیت امروزی» خود شناخته می‌شوند. بدین‌سان فرمالیست‌ها (همچون سوسور) تاریخ را یکسر حذف نکردند، بل کوشیدند «آنچه را که اکنون هست» بشناسند. نکته‌ی مهم برای آنان، فعلیت شکل جدید بیان بود و نه شیوه‌ی پیدایش آن؛ اما از سوی دیگر ثابت کردند که دگرگونی صرفاً نتیجه‌ی کنش و واکنش عناصر درونی متن نیست، بل فرآورده‌ی دگرگونی در «قانون ژانرهای» ادبی هم هست که بیشتر با جابجایی اجتماعی یعنی با دگرگونی‌هایی در زندگی اجتماعی همراه است. دستاورد فرمالیست‌ها درخشان بود: متن

ادبی را در مرکز توجه خود قرار دادند و پژوهش‌های علمـی، تاریخی، زندگینامه‌ای (بیوگرافیک)، جامعه‌شناسیک، روانشناسیک (و روانکاویک)، خلاصه هر چیز غیرادبی را در حاشیه‌ی کار. آنان «ادبیّت» را معنا کردند و تاریخ ادبی را فراشد پویای «دگردیسی های درونی ادبیات» معرفی کردند. به این موارد باید شگردها و روش‌هایی را افزود که در تحلیل متن بکار بستند. آنان شیوه‌های گوناگون بیان را به‌دقت از یکدیگر متمایز کردند، اشکال روایت داستانی را تدقیق، نقش راوی را روشن، و پایگان دگرگون شونده‌ی ژانرها را در تاریخ ادبی بیان کردند. ما امروز در بررسی شعر، به این تعریف که شعر تصویر است انتقاد داریم، و از تحقق استعاره و مجاز، نقش شماهای نحوی و دستوری، یاد می‌کنیم؛ و این همه را مدیون کار فرمالیست‌ها هستیم.

یکی از مهمترین نکته‌ها در روش کار فرمالیست‌ها جدا کردن متن از تاریخ بود. شکلوفسکی که هرگونه تاویل اجتماعی- تاریخی اثر هنری را رد می‌کرد، به سال ۱۹۲۳ نوشت: «هنر همواره از زندگی جدا بوده است و رنگ آن ارتباطی به رنگ پرچمی ندارد که بر دروازه‌ی شهر کوبیده‌اند».[۲۰] او تاکید کرد که در هنر همه‌ی موضوع‌ها از دیدگاه ارزشی برابرند. یاکوبسن در دفاع از این نظر پرسید: «چرا باید بپذیریم که مسوولیت شاعر در برابر پیکار عقاید، بیش از مسوولیت او در برابر هر چیز دیگری است؟» و یکی پنداشتن نادرست هنر و زندگی را به کار آن تماشاگران تعزیه‌های سده‌های میانه شبیه می‌دانست که در پایان نمایش می‌خواستند بازیگری را که نقش یهودا را اجرا می‌کرد، کتک مفصلی بزنند.[۲۱] آخن‌بام درباره‌ی جدایی از تاریخ در مقاله‌ی «محیط ادبی» نخست این پیشنهاده را مطرح کرد که «گزینش و مفهوم‌سازی واقعیت‌ها در یک نظام» همواره به نظریه‌ای تاریخی یا دیدگاهی خاص از تاریخ وابسته است. او سپس این حکم هگلی را اثبات کرد که همواره حقایق تاریخی در پرتو ادراک امروزی ما قابل شناخت هستند و «تاریخ روشی ویژه است برای پژوهش زمان حاضر به یاری حقایق برگزیده‌ی زمان گذشته».[۲۲] تاریخ به همان شیوه‌ای برگزیده‌ی حقایق زندگی است که طرح برگزیده‌ی حقایق داستان به‌شمار می‌آید. بنا به اینکه دیدگاه اصلی ما چه باشد، مناسبت میان این «برگزیده‌ها» تفاوت خواهد کرد. آخن‌بام روش کسانی را که می‌کوشند تا از راه مناسبت‌های اجتماعی، مناسبات درونی متن را شرح دهند نادرست خواند و نوشت: «این روش به گونه‌ای ژرف روانشناسیک است و هنر در آن کمترین اهمیت را داراست».[۲۳] او تاکید کرد که چنین روشی هرگز نمی‌تواند به این پرسش که «چرا از شرایطی خاص، اثری خاص به‌دست آمده است؟» پاسخ دهد، زیرا: «ادبیات همچون هر دستگاه منظمی از حقایقی که متعلق به نظمی دیگر هستند ریشه نمی‌گیرد، از این رو نمی‌تواند به چنان حقایقی تقلیل یابد. مناسبت میان حقایق نظام ادبی و

حقیقت‌هایی که به‌گونه‌ای همزمان وجود دارند، خیلی ساده، مناسبت علت و معلولی نیست، صرفاً مناسبتی است دوسویه، دارای کنش‌های درونی، وابسته و مشروط‌کننده‌ی یکدیگر».[۲۴] پس عناصر سازنده‌ی متن ادبی «تنها می‌توانند به یاری خودشان تحلیل شوند. حقایق ادبی / تاریخی حقیقت‌هایی پیچیده‌اند که نقش اساسی در آنها به ادبیّت تعلق دارد و نه به چیزی دیگر».[۲۵] بی‌شک اثر ادبی از واقعیت خبر می‌دهد، اما به گفته‌ی موکاروفسکی «به هیچ‌رو فرآورده‌ی مکانیکی آن نیست».[۲۶] درست نیست که از راه تحلیل واقعیت جهان به جهان متن راه یابیم. برخلاف، باید از راه واقعیت متن، واقعیت خارجی را بشناسیم. به این دلیل است که رمان مارسل پروست بیش از هر درسنامه‌ی دانشگاهی به کار شناخت روان آدمی می‌آید و داستان‌های کوتاه کافکا روزگار ما را دقیقتر از انواع بیانیه‌های سیاسی بیان می‌کنند.

بحث آخن‌بام به گونه‌ای دیگر در رساله‌ی تینیانوف «درباره‌ی تکامل ادبی» (۱۹۲۷) آمده است. تینیانوف کوشید تا وظیفه و هدف ناقد ادبی را تعیین کند. او نوشت که تاریخ‌نگاری ادبی و پژوهش روانشناسیک پاری نکته‌های حاشیه‌ای را روشن می‌کنند، اما یافتن این نتایج «هدف اصلی ناقد ادبی نیست».[۲۷] تینیانوف تاکید کرد که «تنها زمانی تاریخ ادبی تبدیل به یک علم خواهد شد که موضوع آن ادبیّت اثر باشد.» و پیشنهاد کرد که اثر ادبی را نظامی خاص بشناسیم که درون نظامی دیگر یعنی «موقعیت ادبی» قرار گرفته است. پرسش مهم این است: «امکان هماهنگی اثری ادبی با عناصر دیگر نظام موقعیت ادبی و درنتیجه با کل این نظام چیست؟»[۲۸] به عنوان مثال مجموعه‌ی واژگان اثری ادبی از یکسو با عناصر دیگر همین اثر رابطه دارد و از سوی دیگر با جهان واژگانی آثار ادبی دیگر نیز مرتبط است. تینیانوف پیشنهاد کرد که روش بررسی عناصر درونی نظام اثری ادبی را از روش بررسی عناصر درونی «نظام موقعیت ادبی» جدا کنیم: بررسی نسبت زبان یک اثر با عناصر دیگرش روش خاصی را می‌طلبد که با روش بررسی مناسبت مجموعه‌ی واژگان و زبان آن اثر با جهان واژگانی آثار دیگر متفاوت است. تودورف می‌گوید که این یکی از مهمترین درس‌هایی است که از فرمالیست‌های روسی آموخته‌ایم: نمی‌توان عناصری از یک اثر ادبی را ــ که تنها در چارچوب آن اثر نیروی دلالت‌گونه‌ی خود را می‌یابند ــ با عناصر اثری دیگر مقایسه کرد. جدایی عناصر تراژدی‌های راسین وعناصرتراژدی‌های کرنی اهمیت زیادی دارد، چرا که هر عنصر در هریک از این دو دسته آثار «دلالت معنایی» ویژه‌ی خود را داراست.[۲۹] تینیانوف نتیجه‌ی دیگری هم گرفته است: آنچه در یک دوره عنصری ادبی دانسته می‌شود، در دوره‌ای دیگر تنها پدیده‌ی ساده‌ی زبانشناسی است و بس.[۳۰]

اندیشه و نیّت مولف تجسم موقعیت هایی است که فراتر از متن وجود دارند. میان شرایط زند گی و اندیشه ی مولف با اثرش فاصله هست، و به یاری بررسی آن شرایط نمی توان اثر را شناخت. تینیانوف تاکید کرد که نمی‌توان میان «نیّت مولف» و اثر مناسبتی مستقیم یافت. پژوهش منش روانی مولف کارآیی ندارد، همانطور که نمی‌توان آثار مولف را از راه تحلیل محیط و رخدادهای زندگیش، یا موقعیت اقتصادی و فرهنگی طبقه‌ای که در آن جای دارد، شناخت.[۳۱] یاکوبسن مثالی از جدایی مولف و اثر آورده است. او به اشعار عاشقانه ی شاعر رمانتیک چک کارل هینک (یان) ماشا اشاره کرده است که در آنها شاعر معشوقه اش را تا حدّ پرستش ستوده است. او از سوی دیگر از دفتر خاطرات شخصی شاعر مثال آورده است که در آن همین معشوقه به گونه‌ای وقیحانه هجو شده است. یاکوبسن می پرسد: کدام بیان از تجربه‌ی شاعر راست است و می‌گوید: «هر دو و هیچکدام.» او می افزاید: «شاعری که وعده می‌دهد این بار آنچه می‌گویم حقیقت ناب خواهد بود همچنان قصه می‌بافد. همانطور که اشاره‌ی شاعر به اینکه هرچه گفته زاده‌ی خیال اوست، نادرست است، چرا که شعرش ریشه در حقیقت و زندگی دارد».[۳۲] پس باید با آخن‌بام همصدا شد که «در شعر چهره‌ی شاعر سیماچه‌ای بیش نیست.» اثر از زندگی مولف جداست؛ به این معنا که به گونه‌ای مستقیم و سریع آن را بازنمی‌تابد؛ پس برای شناخت اثر، بازگشت به زندگی مولف بیحاصل است. اثر بدین معنا به زندگی مولف پیوند دارد که آن را پنهان می‌کند. به هررو، یاکوبسن بیش از یک بار به تاکید گفته بود که به نظر فرمالیست‌ها، هنر بی‌شک دارای تعیّن‌های اجتماعی هست، نکته اینجاست که از راه این تعیّن‌ها نمی‌توان اثر هنری را شناخت: «تینیانوف، موکاروفسکی، شکلوفسکی و من هرگز بر این باور نبودیم که هنر در خود بسنده است، برخلاف، ما همواره تاکید کرده‌ایم که هنر پاری از واقعیت اجتماعی است و با دیگر عناصر پیوند دارد».[۳۳] این حکم یاکوبسن راه را بر تفسیرهای نادرستی می‌بندد که اثر هنری را چونان «تقدیر محتوم آفرینش» درنظر می‌گیرند و مولف و شرایط تاریخی - اجتماعی را یکسر حذف می‌کنند. برداشتی که نمونه‌ای از آن را می‌توان در این گفته‌ی اوسیپ بریک یافت: «اگر پوشکین هم به دنیا نمی‌آمد، باز یوگنی اونه گین نوشته می شد».[۳۴] چنین برداشتی یکسویه و افراطی است. همانطور که وقتی شکلوفسکی هم هنر را «رها از زندگی» می‌خواند حکمی نادرست می‌داد؛ و برخلاف هنگامی که می‌نوشت «اثر ادبی مجموعه‌ی تمامی شگردهای روش بیان است که در آن به کار رفته اند»[۳۵]، نه فقط نگرش تاریخی را انکار نمی‌کرد، بل می پذیرفت که شماری از عناصر بیانی اثر را مولف آگاهانه به کار گرفته است. نکته اینجاست که درست به دلیل آن عناصری که مولف ناآگاهانه به کار برده است، نادرست خواهد بود که «نیّت» مولف را آغازگاه بررسی و

شناخت اثر بدانیم. بررسی نه با جستارهای تاریخی، بل با «خود اثر هنری» آغاز می شود. پیدایش و تکوین شگردهای روش بیان اهمیتی ندارد، آنچه مهم است مجموعه‌ی آن‌ها در متن است. فرمالیسم به معنای انکار مطلق تاریخ ادبی نیست، بل می‌کوشد تا آن را در جایگاه درست قرار دهد. نمونه های مباحث تاریخی در آثار فرمالیست‌ها کم نیست؛ اما در تمامی آنها «تاریخ اشکال ادبی» اهمیت دارد و نه تاریخ پدید آمدن آثار ادبی. به عنوان مثال زمانی که یاکوبسن در مقاله‌ای درباره‌ی پوشکین به سال ۱۹۳۶ می‌نوشت: «بنیان زیبایی شناسیک شعر پوشکین کلاسی سیسم است، اما این گونه‌ای از کلاسی سیسم است که آشکارا زیر نفوذ رمانتی سیسم شکل گرفته، همانطور که رمانتی سیسم به آن معنا که در آثار آخرین رمانتیک ها یافت می شود (مثلاً در آثار لوتره آمون، بودلر و داستایفسکی) ناگزیر از این حقیقت تاثیر گرفته است که روزگار، دوران رآلیسم بود».[۳۶] درواقع تاریخی ادبی را به شیوه‌ای که ولفلین در مورد تاریخ هنر به کار گرفته است، تبدیل به تاریخ روش بیان، یا «تاریخ اشکال» می‌کند، و درست به همین معناست که آخن‌بام می‌گفت: «ما ریخت‌شناس هستیم.»

۳

یکی از مهمترین نکاتی که فرمالیست‌ها درباره‌ی شکل بیان ادبی مطرح کردند، مفهوم «آشنایی زدایی» است. شکلوفسکی نخستین‌بار این مفهوم را مطرح کرد و واژه‌ی روسی Ostrannenja را به کار برد. پس از او یاکوبسن و تینیانوف در مواردی از این مفهوم با عنوان «بیگانه‌سازی» یاد کردند. نخستین اشاره‌ی شکلوفسکی به آشنایی‌زدایی در رساله‌اش «هنر همچون شگرد» (۱۹۱۷) یافتنی است.[۳۷] به نظر شکلوفسکی هنر، ادراک حسی ما را دوباره سازمان می‌دهد و در این مسیر قاعده‌های آشنا و ساختارهای به‌ظاهر ماندگار واقعیت را دگرگون می‌کند. هنر عادت‌هایمان را تغییر می‌دهد و هر چیز آشنا را به چشم ما بیگانه می‌کند. میان ما و تمامی چیزهایی که به آنها خو گرفته‌ایم «مثلاً کار، لباس پوشیدن، تزیین خانه، همسر، و هراس از جنگ» فاصله می‌اندازد؛ اشیاء را چنانکه «برای خود وجود دارند» به ما می‌نمایاند و همه چیز را از حاکمیت سویه‌ی خودکار که زاده‌ی ادراک حسی ماست می رهاند.[۳۸] این برداشت از «آشنایی زدایی» نشان تاثیری است که پدیدارشناسی هوسرل بر شکلوفسکی داشته است و آشکارا یادآور بحث هوسرل در نابسنده بودن رویکرد «آغازین یا طبیعی» ما به جهان و ضرورت راهیابی به «خود چیزهاست».[۳۹] در مقاله‌ی «هنر همچون شگرد» شکلوفسکی مثال هایی از آشنایی‌زدایی آورد. از روش تولستوی یاد کرد که «دیدن چیزها خارج از زمینه‌ی معمولی و طبیعی وجودشان بود.» و از تصاویر

اروتیک در **دکامرون** بوکاچیو کاربرد واژگان کهن و از یاد رفته در شعر مثال آورد.[۴۰] بحث شکلوفسکی به دگرگونی در مناسبات اقتصادی و اجتماعی- سیاسی هم کشیده شد. مثلاً او «آشنایی زدایی» را تا حدّ انکار «هر قاعده‌ی برآمده از مالکیت خصوصی» پیش برد. اشاره‌های شکلوفسکی و دیگر فرمالیست‌ها به «مالکیت خصوصی» و مناسبات تولیدی سرمایه‌داری بازتابی از سخن حاکم و مسلط مارکسیستی در روسیه‌ی آن روزگار است.

آشنایی زدایی در آثار شکلوفسکی به دو معنا به کار رفته است. نخست به معنای روشی در نگارش که آگاهانه یا ناآگاه در هر اثر ادبی برجسته‌ای یافتنی است و حتی گاه شکل مسلط بیان است. این مفهوم، ریشه در بحثی قدیمی در نظریه‌ی ادبی در مورد کاربرد عناصر مجاز در متون ادبی و شعر دارد. کاربرد مجازی واژگان ذهن را متوجه معانی تازه‌ای می‌کند و معناهای آشنا بی‌اهمیت و ناپدید می‌شوند. معنای دوم «آشنایی زدایی» در آثار شکلوفسکی معنایی گسترده‌تر است و تمامی شگردها و فنونی را دربرمی‌گیرد که مولف آگاهانه از آنها سود می‌جوید تا «جهان متن را به چشم مخاطبان بیگانه بنمایاند.» نویسنده به‌جای مفاهیم آشنا، واژگان، شیوه‌ی بیان یا نشانه‌های ناشناخته را به کار می‌گیرد. این ترفند، البته درک دلالت‌های معنایی اثر را بسیار دشوار می‌کند و موضوع را چنان جلوه می‌دهد که گویی از این پیشتر وجود نداشته است. هدف بیان زیبایی‌شناسیک در این حالت نه روشن کردن فوری و مستقیم معانی، بل آفرینش حس تازه، ویژه و نیرومندی است که خود آفریننده‌ی معانی تازه‌ای می‌شود. درواقع، با ورود واژه و موضوع شعری به قلمرو «ادراک حسی تازه» آشنایی‌زدایی آغاز می‌شود. شکلوفسکی نوشته است که ساحل‌نشینان صدای امواج دریا را دیگر نمی‌شنوند و «ما هر روز به یکدیگر نگاه می‌کنیم، بی‌آنکه دیگری را ببینیم.» زیرا ادراک حسی ما به جهان عادت کرده است. وظیفه‌ی شاعر از میان بردن نیروی «عادت» است یعنی آفرینش دنیای تازه، دیدن چیزهایی پیشتر نادیده. شکلوفسکی این تلاش در «بیگانه‌سازی» را به هیچ‌رو منش خاص هنر مدرن نمی‌دانست، بل آن را خصلت بسیاری از متون هنری گذشته نیز می‌شناخت. او از یکی از استادان هنر واقع‌گرا یعنی تولستوی مثال آورد که بهترین لحظات آثارش آنهایند که از هر چیز آشنا جدا می‌شوند. در **جنگ و صلح** صحنه‌ی اپرا «به مجموعه‌ای از ورق‌های بازی» همانند می‌شود و یا راوی داستان کوتاه **خولستومر** یک اسب است و ما از دیدگاه این «بیگانه‌ی کامل» به همه چیز می‌نگریم.[۴۱] ارلیش نوشته است که سابقه‌ی «بیگانه‌سازی» به **نظریه‌ی ادبی** ارسطو می‌رسد که در آن آمده است که «بیان با واژه‌های ناشناخته شکل می‌گیرد»؛ و نیز شکل دیگری از آن را می‌توان در آثار رمانتیک‌های انگلیسی یافت. ارلیش بیان امروزی آن را ویژه‌ی فرمالیست‌ها ندانست و از سوررآلیست‌ها نام برد که چه در پهنه‌ی نظریه و چه در گستره‌ی

آفرینش از «بیگانه‌سازی» دفاع کرده‌اند. او از ژان کوکتو مثال آورد و او را «یکی از مهمترین شاعران و ناقدان سوررآلیست» خواند که آشنایی‌زدایی را بنیان کار هنری دانسته است. جدا از این خطای ارلیش که کوکتو را سوررآلیست خوانده است (برچسبی که خود کوکتو همواره بر انکارش اصرار داشت) اساس حکمش درست است. کوکتو نیز همچون سوررآلیست‌ها از اهمیت «بیان بیگانه» یاد کرده است. یکی از سویه‌های مهم در آشنایی‌زدایی «غرابت زبانی» اثر و نامتعارف بودن روش بیان است. در مورد شعر می‌توان این نکته را در جنبه‌های گوناگونی یافت که یکی از آنها کاربرد اصطلاح‌ها، واژگان و زبان «نامتعارف» (مثلاً استفاده از واژگان کهن) است. این «عادت‌شکنی» و ضدیت با قوانین هنری، از نظر فرمالیست‌ها «گوهر اصلی و پایدار هنر» است. درک اثر هنری نیز جز به یاری آنچه یاکوبسن «نظم‌شکنی نظم» خوانده است، امکان ندارد. مفهومی که گامی است به‌سوی روش شالوده‌شکنی متن.

یکی از ریشه‌های دیگر مفهوم آشنایی‌زدایی، روانشناسی گشتالت است:

> هر ادراک حسی به عادت تبدیل می‌شود و کارکردی خودکار می‌یابد. بنابراین عادت و کارکرد خودکار، ما می‌توانیم از هر شکل، محتوایش را حدس بزنیم و بپنداریم که آن را می‌شناسیم. اما کارکرد اصلی هنر این است که بیآموزیم تا هر شکل عادت را کنار بگذاریم. هنر به این دلیل وجود دارد که ما چیزها را احساس می‌کنیم. هدف هنر ایجاد احساسی از چیزهاست، چنانکه دیده می‌شوند و نه‌چنانکه شناخته می‌شوند، یا به تحلیل درمی‌آیند. شگرد هنر همه چیز را ناآشنا و مبهم می‌کند. از این رو ادراک حسی را دشوار و دیریاب می‌سازد. کنش ادراک حسی در هنر هدفی در خود می‌شود، و از این رو باید به دراز انجامد. در هنر آنچه به حساب می‌آید تجربه‌ی ماست از فراشد ساختن، و نه فرآورده‌ی نهایی.[۴۲]

شکلوفسکی در پی این بحث، هنر را به معنای ویرانی سویه‌ی خودکار ادراک دانست. یعنی هر تصویر باید ادراکی تازه از موضوع را به دست دهد و نه اینکه معنایش را تکرار کند. پس تصویر همواره مرتبط است به آشنایی‌زدایی. در هنر داستان‌نویسی، آشنایی‌زدایی از راه بیان دیدگاه شخصیت‌ها، کاربرد زبان و «گزینش طرح» ممکن می‌شود. نویسنده با گزینش لحظاتی از رخدادهای داستان و ترکیب آنها در طرح، همه چیز را «شگفت‌آور» می‌کند. می‌توان گفت که در ادبیات شگردی «واقع‌گرایانه» وجود ندارد. نویسنده‌ای که به این نکته آگاه باشد، بهتر خواهد نوشت؛ و اثرش همچون سندی درباره‌ی نگارش نیز به کار خواهد آمد. همانطور که **تریسترام شاندی** پیش از هر چیز رمانی است درباره‌ی شگردهای

نویسندگی، نمونه‌ای است کامل که ساختارش را (به‌گونه‌ای آگاهانه) از راه حضور نویسنده و حتی گاه از راه تشریح ترفندهایی که به کار رفته است، آشکار می‌کند. آخن بام نیز از شگردهای گوگول در ردا یاد کرده است که از راهی نامستقیم (آوای واژگان، لطیفه‌ها، رخدادهای نامعقول و مضحک، نام‌های مسخره و حوادث پوچ) معیارهای واقع‌گرایانه و آشنا را درهم می‌شکنند.

بحث شکلوفسکی و فرمالیست‌ها در مورد «آشنایی‌زدایی» تاثیر ژرفی بر نقد ادبی معاصر نهاده است. رولان بارت به یاری این بحث نشان داد که روش فلوبر (که بارت آن را «نقل قول بدون استفاده از گیومه» خوانده است) براساس فاصله‌ی نویسنده از متن (شخصیت‌ها، رخدادها، طرح) استوار است. ژان‌پل سارتر در دومین مجلد **ابله خانواده** از این «بیگانه‌سازی» یاد کرد.[43] به نظر سارتر، فلوبر همه چیز را «ناآشنا می‌کند» و شرح هر رخداد را که در بنیان خود متکی است به انعطاف‌پذیری سخن، و خود حوادث زندگی هرروزه را تبدیل به سرچشمه‌های شگفتی می‌کند.[44] اینجا سارتر حکم اصلی شکلوفسکی و فرمالیست‌ها را تکرار کرده است.

٤

مفهوم «شکل اثر ادبی» که در آثار فرمالیست‌ها اهمیت زیادی یافت به دو پیشنهاده‌ی مهم که آن‌ها مطرح کرده‌اند وابسته است: ۱) هر نکته‌ی ادبی از واژه تا سخن، باید در پیوندی که با سایر نکته‌ها می‌یابد بررسی گردد و شناخته شود؛ و به این اعتبار شناخت ساختار یا شالوده‌ی اصلی اثر مهمترین جنبه‌ی پژوهش ادبی است ۲) پژوهش «همزمانی» (که سوسور مطرح کرده است) روش اصلی پژوهش ادبی است. تینیانوف در **نثر روسی** (۱۹۲۵) نوشت: «پژوهش یک ژانر ادبی جدا از مناسبت آن با نظام ادبی ممکن نیست».[45] هدف اصلی که فرمالیست‌ها، هریک به‌گونه‌ای، مطرح کرده‌اند دستیابی به «علم ادبیات» بود. علمی که در آن توصیف کارکردهای نظام ادبی، تحلیل عناصر سازنده‌ی متن، بررسی قوانین درونی حاکم بر تکامل ژانرهای ادبی از راه شناخت مناسبات عناصر درونی شکل می‌گیرد. این درک از علم بی‌شک رها از نفوذ و تاثیر مفاهیم پوزیتیویستی درباره‌ی علم نبود. در آغاز راه درست به گمان فرمالیست‌ها این می‌آمد که از زاویه‌های گوناگون (واجشناسی، قواعد وزن، ریخت‌شناسی، کارکرد نحوی، واژه‌شناسی و...) به متنی ادبی، مثلاً به یک قطعه شعر توجه کنند و بعد مناسبات درونی آنها را مطرح نمایند. در گام بعد، آنها دریافتند که نخست باید هر کُد ادبی را از راه کُدهای زبانشناسیک بشناسند و از این رهگذر نکته‌ی اصلی یعنی مناسبت ادبیات و زبان را مطرح کردند. ادبیات نظام خاص نشانه‌هاست،

مشابه با هر نظام دلالت‌گونه‌ی دیگر (چون زبان، هنرهای تجسمی، اسطوره و...) اما با تمامی نظام‌های نشانه‌ای و هنرهای دیگر در یک نکته‌ی اصلی تفاوت دارد: ماده‌ی اصلی آن، و ساختار بنیادینش **زبان** است، یعنی نظام دلالت‌گونه‌ی دیگری. شکلوفسکی در رساله‌ی «ادبیات و سینما» نوشت: «جهان خارجی، برای نقاش در حکم محتوای کارش نیست، بل خیلی ساده، موادی است برای نقاشی، اما جهان خارجی برای شاعر و نویسنده در حکم محتواست. عقاید، هیجان‌هایی که در اثر ادبی بیان می‌شوند ازجمله مواد سازنده‌ی این اثر نیستند. برمن روشن شده است که واژگان، ابزاری برای بیان چیزها در دست نویسنده نیست، بل ماده‌ی اصلی کار اوست. ادبیات از واژگان ساخته می‌شود و همان قوانینی بر ادبیات حاکمند که بر زبان نیز سلطه دارند».[۴۶] در ادامه‌ی بحث شکلوفسکی سه نوع ماده را از هم جدا دانست: ۱) ماده‌ی فیزیکی؛ چون رنگ و بوم در نقاشی، صدا در موسیقی و زبان در ادبیات ۲) ماده‌ی دلالتی که بیشتر آن را «موضوع اثر» می‌نامند؛ چون جهان خارجی در نقاشی ۳) ماده‌ی مفهومی یا درونمایه‌های اثر. شکلوفسکی «معانی» را در این دسته‌ی سوم جای داد و نوشت: «حتی معانی هم چون ماده‌ای برای ساختمان هنری به کار می‌روند».[۴۷] آنچه شخصیتی بدان باور دارد، معنای حوادث، معنای یک جمله و نشانه‌های شمایلی، همه در حکم این سومین گونه‌ی ماده هستند. این ویژگی که ماده‌ی اصلی ادبیات زبان است، تنها در آثار فرمالیست‌ها طرح نشده است؛ یان موکاروفسکی نیز از آن بحث کرده است. این نکته به نتیجه‌ی مهمی می‌رسد که سنگ‌پایه‌ی نقادی ادبی در نیمه‌ی دوم سده‌ی بیستم شد: کاربرد روش‌های زبانشناسیک در شناخت متون ادبی گریزناپذیر است.

فرمالیست‌ها همواره شیفته‌ی شناخت این راز بودند که چگونه «ژانری خاص» جوانی را از سر می‌گیرد و درحالیکه مدت‌ها به‌نظر می‌رسید که به پایان رسیده و مرده است، ناگاه به‌گونه‌ای تازه سر برمی‌آورد. یاکوبسن نوشته است که ادبیات همواره نیازمند این جوانی دوباره یا «باز رسیدن بربریت» است. داستایفسکی شیوه‌ی رو به زوال پاورقی‌نویسی نشریه‌های فرانسوی آغاز سده‌ی نوزدهم را به رمان‌نویسی گذر داد؛ الکساندر بلوک اشعار از یادرفته‌ی کولی‌های روسی را زنده کرد، پوشکین غزل‌های عاشقانه را به گستره‌ی شعر جدید روسی وارد کرد. در شناخت این «زندگی دیگر» روش فرمالیست‌ها نه تاریخی بل زبانشناسیک بود. تحلیل «همزمانی» که اساس کار آنها بود، به هیچ‌رو به معنای انکار اهمیت تحلیل «در زمانی» نبود. توماشفسکی نشان داد که گاه عنصری ادبی کارکرد متعارف خود را از دست می‌دهد و کارکردی تازه، در شرایط تاریخی جدیدی می‌یابد. همچون مثال شکل «گروتسک» که در دوران کلاسی‌سیسم اساساً سرچشمه‌ی بیان

کمیک بود، در دوران رمانتی‌سیسم بدل به بیان «تراژیک» شد: «در این دگرگونی مداوم کارکردها، زندگی راستین متن ادبی آشکار می‌شود».[۴۸] فرمالیست‌ها، این دگرگونی کارکردها را در ادبیات روسیه دنبال کردند و دریافتند که چگونه شکلی فرعی و بی‌اهمیت (و گاه حتی شکلی «مرده») ناگاه بدل به «شکل مرکزی و مسلط بیان ادبی» می‌شود، و در حاشیه‌ی این نکته، آنان از مناسبات متقابل «ادبیات رسمی» و «ادبیات فولکلوریک»، و نیز از این راز که نویسندگان کلاسیک روس چگونه از «شکل‌های ادبی کم‌اهمیت» استفاده کرده‌اند، سر درآوردند. در این بررسی، به گفته‌ی یاکوبسن، این نکته بیش از همیشه همچون مانعی آشکار می‌شود که پیش روی پژوهشگر فرهنگ امروز قرار دارد، یعنی برداشتی از گذشته و نه خود گذشته.[۴۹] وینوگرادوف در مقاله‌ی «رسالت روش بیان» تاکید می‌کند که در گام نخست «باید روش بیان شخصی نویسنده را مستقل از تمامی سنت‌ها و تمامی آثار همزمانش شناخت، یعنی آن را در کلیت خود به مثابه یک نظام زبانشناسیک درنظر گرفت».[۵۰] به نظر وینوگرادوف باید زبان هر اثر را به گونه‌ای جداگانه بررسی کرد، سپس نسبت آن را با زبان مجموعه‌ی آثار مولف درنظر گرفت. پس از این دو پله‌ی پژوهش، باید زبان آثار دیگری را که در دوران اثر مورد بحث نوشته شده‌اند بررسی کرد. آشکارا کاربرد روش «تحلیل همزمانی» در آثار فرمالیست‌ها، تاثیر سوسور و شاگردانش را نشان می‌دهد. در مفهوم اساسی دیگری در آثار فرمالیست‌ها یعنی نظام یا ساختار متن نیز تاثیر سوسور را می‌توان یافت. تمام فرمالیست‌ها در این مورد که «هر اثر هنری یکسر دارای شالوده‌ای است، و هر واحدش پیرو قاعده‌ای است که از مناسبتش با ساختار اصلی به‌دست می‌آید»[۵۱]، همرأی بودند. مشابه این حکم را آخن‌بام در این جمله‌ی صریح بیان کرده است: «حتی یک جمله از اثری ادبی نیز نمی‌تواند در خود بیان مستقیم احساس شخصی نویسنده باشد، بل همواره در حکم لحظه‌ای است از متن».[۵۲] تاکید بر اهمیت مناسبات درونی یک ساختار (یکی از مهمترین اصول ساختارگرایی) در آثار دیگر فرمالیست‌ها به اشکال گوناگون تکرار شده است. تینیانوف به سال ۱۹۲۹ نوشت: «اثر ادبی بیانگر نظام عناصر وابسته به یکدیگر است. رابطه‌ی هر عنصر با دیگری، کارکرد آن در چارچوب نظام اثر محسوب می‌شود».[۵۳] البته در این نظام چون هر ساختار دیگری بحث از «همبستگی عناصر برابر» نیست، بل در هر نظامی سلسله‌ای عناصر مسلط وجود دارند که عوامل دیگر را بی‌اهمیت می‌کنند.[۵۴] مثلاً در رمانی که جهانبینی نویسنده اهمیت زیادی دارد، روش بیان مسلط گفتگوی میان شخصیت‌هاست (همچون رمان‌های داستایفسکی). نکته اینجاست که وجود عناصر مسلط، سازنده‌ی گونه‌ای پایگان ارزشی است.

مفهوم شکل در آثار فرمالیست‌ها بارها کلیتر از مفهوم آن در نظریه‌های ادبی دیگر

است. زمانی که شکلوفسکی می‌گفت: «شکل تازه، محتوای تازه می‌آفریند» معنای جدید و گسترده‌ای از شکل را مطرح می‌کرد. فرمالیست‌ها پیدایش شکل را نتیجه‌ی دو کارکرد متضاد می‌دانستند: سامان‌یابی و شکل‌شکنی. مفهوم «شکل‌شکنی» از نظر آنها به هیچ‌رو دارای کارکرد و بار منفی نیست، بل به معنای دگرگونی‌هایی است که در مواد ایجاد می‌شوند. همچون راهی که در آن واژگان شاعرانه، در تضاد با واژگان نثر و زبان معیار شکل می‌گیرند. اما این مواد و عناصر باید به شیوه‌ای «نظامدار» با یکدیگر سامان یابند، «همراه و یکدست» شوند. از این رو فرمالیست‌ها نه‌تنها نکاتی چون آواها، واژگان، وزن و نحو شاعرانه، ژانرهای ادبی و غیره را درنظر می‌گرفتند، بل کارکرد زیبایی‌شناسیک درونمایه‌ها، طرح داستان و قواعد بیان را نیز از نظر دور نمی‌داشتند.

۵

تمایز میان داستان (که فرمالیست‌ها به یاری واژه‌ی لاتین، آن را Fabula می‌خواندند، با طرح (که واژه‌ی روسی Sjuzet را در موردش به کار می‌بردند) یکی از مهمترین دستاوردهای آنان در گستره‌ی نظریه‌ی ادبی است. آثار شکلوفسکی و دیگر فرمالیست‌ها در روشن کردن جنبه‌های پیچیده‌ی این بحث کارآیی زیادی دارد، اما مشهورترین کار، نوشته‌ی توماشفسکی است با عنوان «مایه‌های اثر».[۵۵] به نظر فرمالیست‌ها، «داستان» شِمای بنیادین روایت، منطق نهایی تمامی کنش‌ها، قاعده‌ی اصلی ارتباط‌ها و «حضور» شخصیت‌ها، جریان کامل رخدادها (بیان شده و بیان ناشده در طرح) و حرکت مشروط به زمان روایت است. اما طرح قطعات برگزیده‌ی داستان است که روایت می‌شود، چنانکه راوی/ مولف نظم آن را «انتخاب کرده است»؛ پس گسست‌های زمانی دارد، حرکت آن لزوماً به سوی آینده نیست و ضرباهنگش لزوماً با زمان گاهنامه‌ای همخوان نیست. بسیاری از نکته‌ها در طرح ناگفته می‌ماند و به «حدس یا گمان» خواننده (یا تماشاگر نمایش، یا فیلم، یا اپرا) وابسته می‌شوند. اومبرتو اکو در این مورد از «توان پرانتزسازی خواننده» یاد کرده است.[۵۶] جذابیت خواندن داستان در آزادی خواننده نهفته است که از قطعات برگزیده‌ی نویسنده یعنی از طرح، «به داستان پی ببرد» یا به عبارت بهتر داستان را بیافریند. داستان همان Diegesis ارسطویی است و طرح روایت برگزیده‌ی آن است. نخستین توان است و دومی فعل، نخستین در ذهن خواننده است و دومی در صفحات کتاب. تمامی حوادث **جنگ و صلح** چنانکه در سرگذشت شخصیت‌های خیالی رمان تولستوی رخ داده‌اند (و نیز در رخدادهای تاریخی که او روایت می‌کند و در تاریخ «راستین» که خواننده با آن از راه متون دیگر آشنا شده است) در کل مواد سازنده‌ی داستان هستند. اما رمان تولستوی گسست‌های

زمانی دارد، و به گزینش نویسنده وابسته است. خواننده از راه این طرح، آن داستان را می‌آفریند. در آغاز فیلم آخر بهار یاسوجیرو ازو، شاهد مهمانی سنتی چای ژاپنی هستیم نه به‌گونه‌ای کامل، بل به «روایت سینمایی» یعنی روایتی برگزیده و خلاصه. در جریان پیشرفت فیلم با شناخت مناسبات شخصیت‌ها (خاصه رابطه‌ی نوریکو با عمه‌اش) و با ادراک موقعیت‌های اجتماعی و فردی آنان، هر تماشاگر پاری از مواد خالی آن مهمانی را «پُر می‌کند». تماشاگر داستان را می‌سازد، درحالیکه در آغاز فقط «عناصری از طرح» به او ارائه شده بود. ساختن داستان یعنی «استراتژی خواندن»؛ مفهومی که در مباحث مدرن «زیبایی‌شناسی دریافت» اهمیت زیادی یافته است. کشف عناصر داستانی در فیلمی سینمایی با کشف آنها در یک رمان تفاوت دارد. در فیلم، عنوان‌بندی یا موسیقی متن (که بنا به منطق روایت به گوش شخصیت‌های فیلم نمی‌رسد، اما تماشاگر آن را می‌شنود) یا واژگان توضیحی (همچون «یک سال بعد» که بر پرده نقش می‌بندد)، یا تصویر گذر عقربه‌های ساعت، یا ورق خوردن سریع برگ‌های تقویم به نشانه‌ی گذر زمان، یا «میان نوشت»ها در سینمای خاموش، بنیان تدوین و صداگذاری) عناصری «غیرداستانی» هستند.[۵۷] پس می‌توان گفت که طرح عبارت است از عناصر غیرداستانی به اضافه‌ی حوادث بیان شده؛ و داستان عبارت است از حوادث بیان شده به اضافه‌ی حوادث بیان ناشده.

شکلوفسکی در رساله‌ی «طرح و روش بیان» مفهوم سنتی طرح همچون مجموعه‌ای از درونمایه‌ها را کنار گذاشت. او تاکید کرد که پژوهش اشکال متفاوت طرح (پیشرفت گام به‌گام، توازی یا توالی مایه‌ها و...) **شکل** را همچون نظام جامع مناسباتی که میان عناصر طرح وجود دارند، مطرح می‌کند. مخاطب، این مناسبات درونی عناصر داستان را می‌آفریند و به‌گونه‌ای همزمان ساختار روایی داستان را حدس می‌زند و نظام روش‌شناسیک متن را درک می‌کند. او «محتوای» اثر را با همین کشف مناسبات درونی یا شکل اثر می‌سازد. به این اعتبار، شکل و محتوا از هم جدا نیستند. مخاطب در کشف شکل اثر همواره حدس‌هایی می‌زند، او طرح روایی رمان، مناسبات میان افراد، مناسبات میان عناصر دیگر اثر را «طرح می‌ریزد». گمان‌هایش هم از زندگی راستین خودش برخاسته‌اند و هم وابسته به آشناییش با ژانر اثر، رمزهای آن و.. هستند. آثار «نامتعارف» هنری نیز قوانین خاص خود را دارند. آنها حدس‌ها و انتظارهای تازه‌ای می‌آفرینند.

بدین‌سان **انگیزش** در طرح سازنده‌ی داستان است. شکلوفسکی نشان داد که شکل داستان تعیین‌کننده‌ی بسیاری از عناصر است که ما انگیزه‌های پیشرفت رخدادها می‌دانیم. او حتی عدم توازن اخلاقی و ناپایداری شخصیت‌ها در **دن کیشوت** سروانتس را نتیجه‌ی کارکرد ساختار یا شکل این داستان دانست و سلطه‌ی شکل را بر درونمایه‌ها ثابت کرد. او

در مقاله‌ی دیگری با عنوان «تکامل طرح و تریسترام شاندی» تاکید کرد که «طرح را معمولاً با توصیف حوادث به اشتباه یکی می‌پندارند. اما طرح صرفاً ماده‌ای است برای شکل گیری داستان. از این رو نادرست است که بپنداریم داستان یوگنی اونه گین پوشکین شرح ماجراهای عاشقانه‌ی قهرمان و تانیاناست.»

پژوهش در اشکال آغازین داستان روشنگر مفهوم «طرح» است. این اشکال که پیش از تکامل رمان و داستان کوتاه وجود داشتند، ساختار مشترکی با این دو شکل دارند. رمان و داستان کوتاه ریشه در گزارش تاریخی، حکایت‌ها، سفرنامه‌ها و اشکال دیگر روایت ادبی دارند. بررسی این اشکال یکی از وظایف اصلی نظریه‌ی ادبی است. به این اعتبار، تاکید شکلوفسکی و دیگر فرمالیست‌ها نمایانگر وسعت و اهمیت کاری است که آندره یولس در مورد آنچه خود «اشکال ساده‌ای ادبی» خوانده است، پیش برد. شکلوفسکی دو نوع ساختار را در «داستان‌های ساده یا آغازین» از یکدیگر جدا کرد، در یکی قهرمانی واحد در جریان حوادث پیاپی، ماجراهای بسیار از سر می‌گذارند (شکل مسلط داستان‌هاپ پیکارسک)؛ و در دیگری سرگذشت‌های بسیار، به دلایل گوناگون، به یکدیگر می‌پیوندند (همچون هزار و یکشب و دکامرون). در گونه‌ی نخست تکاملی در شخصیت‌ها، یا دستکم در شخصیت اصلی می‌توان دید، اما در داستان‌های گونه‌ی دوم، شخصیت‌ها تکامل نمی‌یابند و تاکید بیش از هر چیز بر کنش است. در داستان‌های گونه‌ی نخست، انگیزه‌های شخصیت اصلی طرح داستان را می‌سازد و از این رو بررسی منش روانی و شکل گیری «آموزشی» قهرمان اهمیت می‌یابد، اما در داستان‌های گونه‌ی دوم شخصیت‌ها صرفاً ابزاری هستند که با کنش خود طرح را پیش می‌برند. شکلوفسکی نتیجه گرفت که گونه‌ی نخست در تکامل خود به رمان رسید و گونه‌ی دوم به داستان کوتاه.[58] او بهترین جلوه‌ی تمایز این دو شکل را در شیوه‌ی «به پایان رسیدن آنها» می‌داند. داستان کوتاه چنان پیش می‌رود که در پایان طرح، انگار همه چیز کامل یا تمام شده است. آخرین واژه، پایان منطقی روایت در داستان کوتاه است. رمان، اما، چنین نیست؛ با به پایان رسیدن طرح، هنوز رمان ادامه دارد. در داستان کوتاه حس کمال در کنش یافتنی است، اما در رمان این حس را می‌توان در دستمایه‌ی اصلی یا به بیان دیگر در انگیزش یافت. این هردو در یک نکته‌ی مهم مشترکند: دایره‌ای جادویی که پایان داستان را به آغازش پیوند می‌دهد. آخن‌بام نیز در مقاله‌ی «نظریه‌ی نثر»[59] وجوه جدایی داستان کوتاه و رمان را برشمرد. او از تمایز داستان‌های شنیدنی و خواندنی آغاز کرد. داستان‌هایی هستند که همچون افسانه‌های کودکان بنیان آنها بر شنیدن طرح است و در برابر، داستان‌هایی «باید خوانده شوند.» اثری چون دکامرون ریشه

در گونه‌ی نخست دارد. حکایتگران، داستان‌هایی معماگونه، طنزآمیز، تمثیلی، و حتی گاه اخلاقی را روایت می‌کنند. نخستین رمان‌ها ریشه در این حکایت‌ها داشتند و منش گفتاری/ شنیداری را حفظ کردند. اما از سده‌ی هجدهم، گونه‌ی جدیدی از داستانسرایی یعنی داستان‌های خواندنی (همپای رشد نسبی جمعیت باسواد و سادگی نسبی فن چاپ کتاب) شکل گرفت و نقش روایت شنیدنی به گونه‌ای آشکار کاهش یافت. در طول سده‌ی نوزدهم رمان به شکلی روزافزون نقش «روایتگری» را از دست داد و با تاثیر پذیری از روانشناسی و علوم به «ترکیبی از گفتار و مکالمه، صحنه‌پردازی، شرح مکان و دکور، حرکت‌ها و شیوه‌های بیان، لهجه‌ها و تلفظ‌ها تبدیل شد.» آخن‌بام از آثار از یاد رفته‌ی ناقد روسی شه‌ویروف یاد کرد که به سال ۱۸۴۳ رمان را «آمیزه‌ای از تمامی ژانرهای ادبی» دانسته بود و در **ویلهلم مایستر** گوته، و **دن کیشوت** سروانتس حماسه، در **رنج‌های ورتر جوان** شعر تغزلی و در داستان‌های والتر اسکات، نمایش‌های پهلوانی را یافته بود و تلاش داشت تا دسته‌بندی رمان‌ها را بر اساس وابستگی ریشه‌ی آنها پیش برد.[۶۰] اینجا آخن‌بام مسأله‌ی «ژانرهای ادبی» را پیش کشید و بحث او در این مورد جنبه‌ی آموزنده دارد:

> در تکامل هر ژانر ادبی لحظه‌ای می‌رسد که استفاده از این ژانر به بیان جدی لطمه می‌زند و بیان به شکلی خنده‌آور و طنزآمیز تبدیل می‌شود. بر سر شعر حماسی، داستان‌های حادثه‌ای، داستان‌های استوار به زندگی افراد مشهور و غیره چنین آمد. البته شرایط زمان و مکان اشکال گوناگونی از این دگرگونی را موجب می‌شوند، اما این فراشد یعنی تبدیل شدن مورد جدی به مورد کمیک به‌سان قانونی تکاملی همواره یافتنی است: تفسیر جدی که با دقت به جزییات می‌پردازد، راه را بر تفسیری شوخ و لذتبخش می‌گشاید... مولف خود به صحنه می‌آید و معمولاً پندار جدی بودن و اصالت اثر را کنار می‌زند. سازماندهی طرح تبدیل به بازی با داستان می‌شود که خود به یک معما یا یک شوخی تبدیل می‌گردد. و بدین‌سان نسل بعدی این ژانر ادبی ایجاد می‌شود، با امکاناتی تازه و اشکالی جدید.[۶۱]

می‌بینیم که بحث شکلوفسکی درباره‌ی سرچشمه‌های متفاوت رمان و داستان کوتاه بیشتر متمرکز بر تکامل شکل‌های بیان ادبی است؛ و بحث آخن‌بام منش تاریخی بیشتری دارد. نکته‌ای که هردو اندیشمند به اشاره‌ای از آن گذشته‌اند وامی است که هرکدام به شکلی خاص، به نظریه‌های ادبی رمانتیک‌های آلمانی دارند. رمانتیک‌ها بودند که برای نخستین بار به گونه‌ای جدی ریشه‌های رمان و داستان کوتاه را در «اشکال ساده» به‌ویژه در

ادبیات فولکلوریک یافتند و کار آنان تاثیری ژرف بر آندره یولس گذاشته بود.

تمایز میان داستان و طرح نتایج مهمی در نظریه‌ی ادبی دارد؛ یکی از مهمترین این نتایج دستیابی به نظریه‌ای درباره‌ی مایه‌های اثر است. توماشفسکی در رساله‌ی «مایه‌های اثر» از این نظریه بحث کرده است. به‌گمان او تمامی داستان‌ها دستمایه‌ای اصلی دارند (چیزی که بعدها کلود برمون آن را «کلان ساختار معنایی» خواند). هریک از داستان‌ها نیز مایه‌هایی فرعی دارند که معنای این یا آن بخش داستان را روشن می‌کنند. ساختن نسبت میان این مایه‌های فرعی کار خواننده‌ی داستان است و به این اعتبار هر داستان زمینه‌ی گفتگویی است میان متن و خواننده. کافی نیست که دستمایه‌ی اصلی داستان جذاب باشد، بل باید خواننده بتواند مناسبت میان مایه‌های فرعی را بسازد و «این نکته جذابیت اثر را تضمین می‌کند».[۶۲] هر مایه‌ی فرعی دارای معنایی است که از نسبت با کلان ساختار معنایی اثر ساخته می‌شود. این «مایه‌ی بامعنا» را توماشفسکی «موتیف» نامیده است. اصطلاحی که از نظریه‌ی موسیقی وام گرفته است. داستان تداوم زمانی و علت و معلولی موتیف‌هاست. طرح، نظم موتیف‌ها بنا به گزینش مولف است: «می‌توانیم تکامل داستان را گذر از یک وضعیت به وضعیتی دیگر بدانیم، هر وضعیت بیانگر تعارض منافع، و جدال میان شخصیت‌هاست».[۶۳] توماشفسکی «تکامل دیالکتیکی داستان» را با تکامل فراشد اجتماعی و سیاسی قیاس کرد، که در آن هر پله‌ی تازه نتیجه‌ی پیکاری است که در پله‌ی پیشین میان طبقات اجتماعی رخ داده است.[۶۴] به‌گمان توماشفسکی پایان داستان آنجا فرا می‌رسد که به وضعیتی رها از تضادهای پیشین و از پیکار میان شخصیت‌ها برسیم. بدین‌سان توماشفسکی الگویی نظری از ساختار داستان به‌دست داده است که بعدها، خاصه در آثار تزوتان تودورف موضوع بحث و بررسی دقیق‌تری قرار گرفت. از سوی دیگر بحث او از موتیف‌های داستان راه را بر گرماس و برمون گشود تا با طرح پی‌رفت، گام مهمی در تدقیق مفهوم ساختار داستان بردارند.

در بررسی موتیف‌های آثار ادبی، نوشته‌های الکساندر رفرماتسکی نقش مهمی داشت. او در رساله‌ی «تحلیل شکل داستان کوتاه» میان «مایه» و «موتیف» تفاوت گذاشت. مایه را عنصر ایستای طرح دانست که در نسبتی که با شخصیت‌ها دارد، سویه‌ی کارکردی می‌یابد و به موتیف یا عنصر پویای طرح تبدیل می‌شود. برای شناخت طرح باید تبدیل مایه‌ها به موتیف‌ها را بشناسیم. رفرماتسکی میان داستان کوتاه و بازی شطرنج (که خود در آن استاد بود) مقایسه‌ای ایجاد کرد: قطعات بازی (مثلاً اسب) مایه‌ها هستند، مایه‌ها دارای نقش ویژه‌ای هستند (حرکت اسب) و در جریان بازی به دلیل این نقش ویژه تبدیل به موتیف می‌شوند. (هرگاه پیاده‌ای را برای به‌دست آوردن موقعیت بهتری در بازی فدا کنیم از

نقش ویژه‌اش سود برده‌ایم.) بازی از آغاز تا پایان طرح است. در همین رساله رفرماتسکی قیاس دیگری میان طرح داستان کوتاه و ساختار سونات کلاسیک در موسیقی ایجاد کرد: «هر سونات معمولاً با هر کانن دوگونه مایه دارد (مایه‌ی اصلی و مایـــه‌ی فرعی) این شِما گاه به دلیل وجود مایه‌های فرعی دوم، سوم و... پیچیده‌تر می‌شود. در داستان کوتاه، ساختار استوار به تباین مایه‌ها همچون ساختار سونات، با کانن نسبت دارد و موتیف‌ها کارکرد این تباین هستند».[۶۵]

۶

فرمالیست‌ها در بحث از شعر نکته‌ای مهم را مطرح کرده‌اند که مسأله‌ی کلی «مناسبات میان متون ادبی» را نیز پیش می‌کشد. این پیوندهای درونی میان متون (خواه متعلق به یک دوره، خواه از آن دوره‌های متفاوت) را امروز به پیروی از باختین «مناسبات بینامتنی» می‌خوانیم. این بحث با مقاله‌ی «هنر همچون شگرد» شکلوفسکی آغاز شد.[۶۶] او در این مقاله نشان داد که هرچه بیشتـــر با دورانی آشنا می‌شویم، اطمینان بیشتری می‌یابیم که انگاره‌ها و تصاویری که شاعری به‌کار برده است (و به‌گمان ما ابداع خود شاعر بودند) تقریباً بی‌هیچ دگرگونی از اشعار شاعر دیگری وام گرفته شده‌اند. نوآوری شاعران نه در تصاویری که ترسیم می‌کنند، بل در زبانی که به‌کار می‌گیرند یافتنی است. اشعار شاعران بر اساس شیوه‌ی بیان، شگردهای کلامی و کاربرد ویژه‌ی زبان از یکدیگر متمایز می‌شوند. دگرگونی تصویرگری در تکامل شعر بی‌اهمیت است. نکته‌ی مهم در شعر، دگرگونی در کاربرد زبان است.[۶۷] در فهم مناسبات متون همانندی‌های شگردشناسیک و شباهت‌های روش بیان و نزدیکی‌های زبانی اهمیت دارند و نه تشابه مایه‌ها و تصاویر: «اثر هنری از آثار هنری پیشین و در پیوند با آنان پدید می‌آید. شکل اثری هنری به وسیله‌ی رابطه‌اش با سایر آثار هنری که پیش از آن وجود داشتند تعریف و شناخته می‌شود... هدف شکل تازهِ این نیست که محتوایی تازه را بیان کند، بل شکل تازه می‌آید تا جانشین شکل کهن شود کهَ دیگر ارزش‌ها و توان زیبایی‌شناسیک خود را از دست داده است».[۶۸] شکلوفسکی این حکم فردیناند برونه‌تیر را تکرار کرد که: «میان تمامی اثرپذیری‌های هنری، تاثیری که متنی ادبی از متنی دیگر می‌گیرد مهمترین است.» تینیانوف درباره‌ی اثرپذیری داستایفسکی از آثار گوگول نوشته است که داستایفسکی با ویران کردن شکل هزل که در داستان‌های گوگول یافت می‌شوند، گونه‌ی تازه‌ای از مطایبه‌ی رندانه را آفریده است: «زمانی که از سنت ادبی یا از تداوم ادبی یاد می‌کنیم معمولاً خطی مستقیم به نظرمان می‌آید که سخنگویان کهنسال و جوان یک شاخه‌ی ادبی شناخته شده را با یکدیگر همبسته

می‌کند. اما مسأله بارها پیچیده‌تر است. خطی مستقیم وجود ندارد و بیشتر گسست مطرح است. گذر از نقطه‌ی شناخته شده، گونه‌ای پیکار. هرگونه جانشینی ادبی پیش از هر چیز پیکار است، گونه‌ای ویران کردن ارزش‌های کهن و بازسازی دلخواه آن».[۶۹]

نظر فرمالیست‌ها در مورد شعر هنوز هم تازه و جذاب است. آنان در گام نخست با یکی از مهمترین احکام سمبولیست‌ها یعنی این نظر که «شعر بیان اندیشه‌ای است به یاری تصویر» مخالفت کردند. ریشه‌ی انتقاد آنها را می‌توان در آثار گوستاو شپت یافت. این فیلسوف پدیدارشناس تاکید داشت که تصویر شاعرانه «چیزی تهی است»؛ تصویری ثبت شده بر بوم نقاشی یا بر صفحه‌ای کاغذ نیست، عکس نیست، صرفاً بیانی است مجازی. استعاره یا کنایه‌ای است که «نمی‌توان مشاهده‌اش کرد».[۷۰] ماده‌ی اصلی شعر نه تصاویر و انگاره‌هایند و نه بیان اندیشه با زبان. زمانی که شکلوفسکی می‌گفت شاعران انگاره‌ها را نمی‌آفرینند، بل آنها را می‌یابند، یعنی آنها را از زبان طبیعی و زبان معیار «گردآوری می‌کنند»،[۷۱] به دیدگاه گوستاو شپت بازمی‌گشت. شکلوفسکی می‌گفت که واژه‌ی خون در یک شعر «خونین» نیست، یعنی از خون واقعی ساخته نشده است، بل واژه‌ای است با ویژگی های زبانشناسیک خود، از حروفی خاص تشکیل شده، ضرباهنگی از آن خود دارد، و از مناسبت همنشینی با واژگان دیگر معنا (یا معانی متعدد) می‌یابد؛ کار ناقد شناختن این هستی ادبی واژه است و نه بررسی تعیّن‌های فرهنگیش.[۷۲] نتیجه‌ی این بحث نه‌تنها دستیابی به مفهومی تازه و دقیق از زبان شاعرانه است، بل پاری نظریات نادرست را یکسر کنار می‌گذرد. مثلاً شکلوفسکی دیدگاه بنیادین سمبولیست‌های را که به موجب آن انگاره‌های شعری از مفاهیم ساده‌ترند رد می‌کرد و می‌پرسید که آیا تشبیه ابرها به شیاطین کر و لال در شعر مشهور تیوچف همچون انگاره ساده‌تر شناخته می‌شود یا از راه دقت به «بازی زبانی»؟[۷۳]

این نکته که شعر پیش از هر چیز «بازی با زبان» است، ریشه در مفهوم «آشنایی‌زدایی» دارد. غرابت و شگفتی زبان شاعرانه هر شعر را به «موجودی یکه» بدل می‌کند و در این راه شگردهای زبانی بسیار به کار شاعر می‌آیند که فرمالیست‌ها تلاش کردند شماری از آنها را بیان کنند: ۱) نظم و همنشینی واژگان در شعر، که بنیان آن آهنگ و موسیقی واج‌هاست، به هر واژه اهمیت و تشخّص می‌بخشد، هر واژه به گفته‌ی مالارمه «ذات حقیقت» می‌شود. شگردهای زبان شاعرانه (کاربرد وزن قافیه، تعدّد قافیه، ردیف، دقت به موسیقی آوایی) سرانجام واژه یا واژگانی را در شعر برجسته می‌کنند و آن را از بار معنایی و کاربرد هرروزه‌اش جدا می‌سازند، تا چیزی بیگانه، تازه‌وارد، یکه و دارای

تجلی شود؛ و این زدودن عادت‌هاست، آشنایی‌زدایی است. ۲) مجازهای بیان شاعرانه (استعاره و انواع مجاز، کنایه، تشبیه و آنچه به فارسی «حسّامیزی» خوانده‌اند).[۷۴] ۳) ایجاز و خلاصه‌گویی. ٤) کاربرد واژگان کهن (که باستانگرایی خوانده‌اند).[۷۵] ۵) کاربرد ویژه‌ی ساختار نحوی ناآشنا یا کهن ٦) کاربرد صفت به جای موصوف ۷) ترکیب‌های معنایی جدید ۸) بیان استوار به ناسازه‌های منطقی ۹) نوآوری واژگانی، ساختن واژگان ترکیبی جدید.

شعر توالی آهنگین واژگان است و به هیچ واقعیتی جز زبان دلالت ندارد و تنها با قربانی کردن سویه‌ی معنایی کلام می‌توان گفت که شعر وجود دارد. شکلوفسکی در این مورد نوشت: «شعر موجد این احساس است که چیزها شناخته نمی‌شوند بل تنها به چشم می‌آیند».[۷۶] او از تولستوی مثال آورد که می‌گفت: «از چیزها نام نبریم، آنها را ترسیم کنیم، آنهم بدان‌سان که گویی برای نخستین‌بار دیده می‌شوند»؛[۷۷] درست در همین ویژگی زبان شعری، یعنی در تازگی از تصویر کردن دور می‌شویم. گام نخست در شعر منفرد کردن هر جزء معنایی است. عناصر شعری «رونوشت ناب واقعیت» نیستند و نه در دلالت به چیزی خارج از خویش، بل در ترکیب‌های درونی خود معنا می‌یابند. یاکوبسن نوشته است: «آنچه هوسرل **غیاب** می‌خواند مهم است. هیچ واژه‌ی شاعرانه‌ای دارای موضوع [و دلالت معنایی] نیست. شاعر فرانسوی راست گفته بود که گل شاعرانه یعنی غیاب عطر گل».[۷۸] توماشفسکی می‌گفت: «شعر گفتاری است که یکسر بر اساس بافت آوایی خود نظم گرفته است»؛[۷۹] و تینیانوف می‌گفت: «در شعر معنای واژگان با آواها تعدیل می‌شوند و در نثر آواها با معنا تعدیل می‌شوند».[۸۰]

نقد مفهوم «شاعری همچون بیان اندیشه‌ای از راه تصویرگری» نقد سنت شعر سمبولیستی روسیه است. اما این مفهوم خود ریشه در نظریه‌ی ادبی رمانتیک‌های آلمانی دارد و بازتابش را در نقادی ادبی روسیه در سده‌ی نوزدهم می‌توان یافت. مثلاً بلینسکی برای نخستین‌بار به سال ۱۸۲۱ قاعده‌ی «شعر و تصویر» را در مقاله‌ی «ایده‌ی هنر» به کار گرفته بود.[۸۱] به نظر شکلوفسکی و دیگر فرمالیست‌ها این قاعده به ابزار اصلی بیان شاعرانه یعنی مجاز لطمه می‌زند؛ استعاره، مجاز مرسل، تشبیه و کنایه نیازی ندارند که «به چشم آیند» و از هرگونه نسبت مستقیم با واقعیت رهایند. نظر فرمالیست‌ها در مورد رهایی زبان شاعرانه از زبان هرروزه، و از واقعیت کاملترین بیان خود را در آثار یاکوبسن یافت.

یادداشت‌های فصل دوم

۱. در مورد تاریخ جنبش فرمالیست‌های روسی و شرح مبانی بنیادین نظری این مکتب کتاب ویکتور ارلیش همچنان مهمترین ماخذ به حساب می‌آید. این کتاب برای نخستین بار به سال ۱۹۵۵ منتشر شد:

V. Erlich, *Russian Formalism, History-Doctrine*, Yale u.p., 1981.

2. *Ibid.*, pp. 24-29.

۳. این عنوان رساله ای است که مایاکوفسکی سال ها بعد یعنی در ۱۹۲۶ نوشت:

Mayakovsky. V, *Selected Works*, Moscow, 1987, vol. 3, pp. 179-211.

۴. قطعاتی از این رساله به زبان فرانسوی ترجمه شده است:

R. Jakobson, *Questions de Poétique*, ed. T. Todorov, Paris, 1973, pp. 11-24.

۵. کریستینا پومورسکا، همسر یاکوبسن، نوشته است که نظریه‌های فرمالیست‌ها، در آغاز کار آنها، صرفاً بر آثار گروه‌های نوگرا متمرکز شده بود. رنه ولک به این نظر انتقاد می‌کند و می‌نویسد که از همان آغاز، گستره‌ی بحث فرمالیست‌ها فراتر از آثار همروزگارانشان می رفت:

R. Wellek, *The Attack on Literature*, North Carolina u.p., 1982, pp. 122-123.

6. V. Erlich, *op.cit.*, pp. 33-50.

۷. مباحث درونی فرمالیست ها به سال ۱۹۲۸ در کتابی با عنوان **مسائل نظریه‌ی ادبی** منتشر شد؛ با دقت در این مباحث درمی‌یابیم که از آغاز میان شکلوفسکی و ژیرمونسکی اختلاف نظر وجود داشت. ژیرمونسکی پس از فروپاشی جنبش فرمالیست‌ها به زبانشناسی روی آورد. رساله‌ای که او با عنوان «رسالت نظریه‌ی ادبی» به سال ۱۹۱۹ نوشته بود، همواره یکی از اسناد نظری مهم جنبش محسوب می شود:

V.M. Zhirmunsky, *Selected Writings*, Moscow, 1985, pp. 261-319.

8. A. Reformatsky, "An Essay on the Analysis of the Composition of the Novel", *20th Century Studies*, Kent u.p., 7-8, 1972, pp. 85-101.

9. A. Reformatskij, *Linguistika Poetika*, Moscow, 1991.

10. L. Trotsky, *Literature and Revolution*, Michigan u.p., 1968, pp. 162-183.

11. V. Shoklovsky, *Lev Tolstoy*, trans. O. Sharste, Moscow, 1988.

12. V. Erlich, *op.cit.*, p. 120.

13. *Cahiers du cinema*, nos 220-221, 1969.

۱۴. عقاید شکلوفسکی تاثیر زیادی بر آندری تارکوفسکی داشت. اکنون، نسل جوان ناقدان و سینماگران شوروی به سنت فرمالیست‌ها توجه کرده‌اند. نگاه کنید به:

Soviet Film, 7, 1990, pp. 12-13.

۱۵. خواندن دو برگزیده‌ی نوشته‌های فرمالیست‌ها به زبان‌های انگلیسی و فرانسوی گریزناپذیر

است:

L. Matejka and K. Pomorska eds. *Readings in Russian Poetics*. M.I.T.Press, 1975. T. Todorov éd. *Théorie de la littérature*. Paris, 1966.

16. V. Erlich. *op.cit.*, p. 171.
17. R. Jakobson, *Questions de poétique*. Paris. 1973. p. 15.

ادبیّت را در برابر واژه‌ی روسی Literaturnost آورده‌ام که در فرانسوی به آن Littérarité می‌گویند و در انگلیسی گاه Poeticalness و گاه Literariness .

18. *Ibid.*, p. 486.
19. R. Jakobson, *Selected Writings*, The Hague, 1981, vol. 5, p. 310.
20. R. Wellek, *op. cit.*, p. 127.
21. R. Jakobson, *Selected Writings*, vol. 5, p. 310.
22. L. Matejka and K. Pomorska eds, *Readings in Russian Poetics*, p. 56.
23. *Ibid.*, p. 60.
24. *Ibid.*, p. 61.
25. *Ibid.*, p. 62.
26. V. Erlich. *op.cit.*, p. 209.
27. T. Todorov éd, *Théorie de la littérature*, pp. 120-134.
28. *Ibid.*p. 123.
29. T. Todorov, *Poétique*, Paris, 1973, p. 153.
30. T. Todorov éd, *Théorie de-la littérature*, p. 133.
31. *Ibid.*, p. 134.
32. V. Erlich, *op.cit.*, pp. 201-202.
33. R. Jakobson, *Questions de poétique*, p. 123.
34. V. Erlich, *op.cit.*, p. 253.
35. *Ibid.*, p. 90.
36. *Ibid.*, p. 262.
37. L.T. Lemon and M.J. Reis eds, *Russian Formalist Criticism*, Nebraska u.p., 1965.
38. *Ibid.*, pp. 12-13.

۳۹. مجلد نخست **پژوهش‌های منطقی** هوسرل به سال ۱۹۱۲ به روسی ترجمه شد و گوستاو شپت (G. Shpet) در کتابی با عنوان **شکل و ظهور معنا** (۱۹۱٤) مباحث جدید پدیدارشناسی را برای خوانندگان روسی تشریح کرده بود. عقاید هوسرل درباره‌ی «دستور زبان نهایی» و «مطلقِ زبان» تاثیر زیادی بر زبانشناسان روسی گذاشته بود و سرگی کارتسوتسکی تلاش کرده بود تا پلی میان اندیشه‌های هوسرل و زبانشناسی سوسور ایجاد کند. در ۱۹۲۳ بسیاری

از فرمالیست‌ها در کلاس درست شپت حاضر می‌شدند و کتابش با عنوان **قطعات زیبایی‌شناسیک** را ستایش می‌کردند.

40. L.T. Lemon and M.J. Reis eds. *op.cit.*, pp. 21-23.
41. V. Erlich, *op.cit.*, p. 177.
42. T. Todorov ed, *Théorie de la littérature*, p. 83.

۴۳. سارتر از واژه‌ی انگلیسی estrangement استفاده کرده است.

44. J.P. Sartre, *L'idiot de la famille*, Paris, 1971, vol. 2, pp. 1976-1981.
45. T. Todorov éd, *op.cit.*, p. 128.
46. V. Shklovsky, *Résurrection du mot, littérature et cinématographie*, Paris, 1985, pp. 93-101.
47. *Ibid.*, p. 96.

۴۸. نقل قول از مقاله‌ی «آیین جدید تاریخ ادبی در روسیه» در:
G. Genette, *Figures I*, Paris, 1976, p. 167.

49. R. Jakobson, *Essais du linguistique génerale*, Paris, 1963, p. 212.
50. T. Todorov éd, *op.cit.*, p. 109.

۵۱. نقل حکمی است از شکلوفسکی که به سال ۱۹۲۶ طرح کرده است:
T. Todorov, *Poétique de la prose*, paris, 1971, p. 12.

52. T. Todorov éd, *Théorie de la littérature*, p. 228.
53. *Ibid.*, p. 49
54. *Ibid.*, p. 130
55. *Ibid.*, pp. 263-308
56. U. Eco, *Lector in fabula*, trans. M. Bouzaher, Paris, 1989, pp. 130-131.

عنوان اصلی و عناوین فرعی کتاب اومبرتو اکو یادآور رساله‌های سده‌ی هجدهم است: **خواننده در داستان**، نقش خواننده یا تاویل‌های هماهنگ کننده در متون روایی.

۵۷. شکلوفسکی عناصر غیرداستانی را Adiégetique خوانده است.

۵۸. نگاه کنید به مقاله‌ی شکلوفسکی به نام «درباره‌ی بنیان داستان کوتاه و رمان» در:
T. Todorov éd, *op.cit.*, pp. 170-176.

59. *Ibid.*, pp. 197-211.
60. *Ibid.*, p. 201. n.
61. *Ibid.*, pp. 208-209.
62. *Ibid.*, p. 267.
63. *Ibid.*, p. 273.

۶۴. اشاره‌ای آشکار به مارکسیسم که نمایشگر تاثیر «سخن حاکم» بر اندیشه‌ی توماشفسکی است، و همانند آن در آثار سایر فرمالیست‌ها نیز دیده می‌شود. نمونه‌ای را پیشتر در اشاره‌ی

شکلوفسکی به مالکیت خصوصی دیدیم.

65. A. Reformatsky, "An Essay on the Analysis of the Composition of the Novel" *op.cit.*, p. 90.

۶۶. بارها به این رساله‌ی شکلوفسکی اشاره کرده‌ام. آخن‌بام در بیان اهمیت این مقاله نوشته است «هنر همچون شگرد در حکم بیانیه‌ی روش فرمال در بررسی آثار ادبی است».

67. T. Todorov éd, *Théorie de la littérature* pp. 76-97.

L.T. Lemon and M.J. Reis eds, *op.cit.*, p. 16.

68. T. Todorov éd, *op.cit.*, p. 50.

۶۹. از مقاله‌ی «درباره‌ی تکامل ادبی» در:

L. Matejka and K. Pomorska eds, *op.cit.*, p. 72.

70. V. Erlich, *op.cit.*, p. 174.

71. *Ibid.*, p. 175.

72. *Ibid.*, p. 209.

73. *Ibid.*, p. 176.

۷۴. «حسّامیزی عبارت است از توسّعاتی که در زبان ــ از رهگذر آمیختن دو حس به یکدیگر ــ ایجاد می‌شود. استعاره و مجاز شکل عام این توسّعات است و شاخه معینی از این توسّعات که بر اساس آمیختن دو حس به‌وجود آید حسّامیزی خوانده می‌شود.»:

م: شفیعی کدکنی، «شعر رستاخیز کلمات»، موسیقی شعر، چاپ دوم، تهران، ۱۳۶۸، ص ۱۵

۷۵. پیشین، ص ۲۴.

76. T. Todorov éd, *op.cit.*, p. 83.

77. *Ibid.*, p. 84, p. 88.

78. R. Jakobson, *Questions de poétique*, p. 21.

اشاره‌ی یاکوبسن به گفته‌ی استفان مالارمه است.

79. T. Todorov éd, *op.cit.*, p. 159.

80. V. Erlich, *op.cit.*, p. 213.

81. R. Wellek, *History of Modern Criticism*, New Haven, 1965, pp. 252-263.

فصل سه

زبان و شعر: یاکوبسن

سویه‌ی شاعرانه‌ی یک اثر آشکارکننده‌ی عنصر نادیدنی آن است.

ناتالی ساروت

۱

رومن یاکوبسن (۱۹۸۲-۱۸۹۶) زبانشناس و ادیب روسی، نظریه‌های مهمی در زمینه‌های گوناگون چون واجشناسی، ارتباط شناسی، نقد ادبی، نظریه‌ی ادبی، شناخت اسطوره‌ها و فولکلور ملت‌های اسلاو ارائه کرد. او به سال ۱۹۱۵ «حلقه‌ی زبانشناسی مسکو» را تاسیس کرد و همزمان با آن در پایه‌گذاری جنبش فرمالیسم روسی نقش مهمی به‌عهده داشت. در پایان دهه‌ی ۱۹۲۰ همراه با تروبتسکوی و موکاروفسکی «مکتب زبانشناسی پراگ» را پایه گذاشت. به‌دنبال اشغال چکسلواکی توسط ارتش آلمان نازی، یاکوبسن به ایالات متحد رفت و تا واپسین سال‌های زندگیش در دانشگاه‌های کلمبیا، هاروارد و «انستیتوی تکنولوژی ماساچوست» به تدریس زبانشناسی و ارتباط شناسی پرداخت. مهمترین دستاورد یاکوبسن در زمینه‌ی نظریه‌ی ادبی آثاری است که درباره‌ی زبان شعر نوشته است؛ و آثاری بسیار دشوار و فنی محسوب می‌شوند.[۱] اما متونی هم وجود دارند که یاکوبسن در آنها به شکلی ساده اصول نظریاتش را شرح داده است.[۲]

بحث از نظریه‌ی ادبی یاکوبسن را از نظریه‌ی ارتباط آغاز می‌کنم که او در نیمه‌ی دوم زندگی فکریش تدوین کرد. نظریه‌ی ارتباط جایگاه دقیق و درست پیام زیبایی‌شناسیک را تعیین می‌کند و به یاری آن بهتر می‌توان نظریاتی را درک کرد که او در نخستین سال‌های کار فکریش درباره‌ی شعر ارائه کرد و تا پایان زندگیش از آن اصول دفاع کرد. نظریه‌ی ارتباط را یاکوبسن به سال ۱۹۶۰ در رساله‌ای با عنوان «زبانشناسی و نظریه‌ی ادبی» در مجموعه‌ی **روش بیان و زبان** منتشر کرد و چند سال بعد آن را بدون دگرگونی در برگزیده‌ای از نوشته‌هایش با عنوان **مقاله‌هایی درباره‌ی زبانشناسی همگانی** به چاپ رساند.[۳] نظریه‌ی ارتباط یاکوبسن شش عنصر سازنده را در هر رخداد زبانی برجسته می‌کند: هرگونه ارتباط زبانی از یک «پیام» تشکیل شده است که از سوی گوینده یا به بیان کلیتر «فرستنده» به «گیرنده» منتقل می‌شود. این ساده‌ترین شکل بیان ارتباط است. اما هر ارتباط موفق باید سه عنصر دیگر را نیز همراه داشته باشد: «تماس» به هردو معنای جسمانی و فکری/ روانی؛ «کُد» یا

مجموعه ای از رمزگان و علائم؛ و سرانجام «زمینه» که در گستره‌ی آن می‌توان فهمید پیام چیست. برای درک بهتر این شِمای نظری، خود مقاله‌ی «زبانشناسی و نظریه‌ی ادبی» یا کوبسن را درنظر بگیریم. فرض کنیم که این مقاله به زبان فارسی ترجمه شده است و من متن ترجمه را می‌خوانم. یاکوبسن فرستنده‌ی پیام است. پیام معنای نهایی (یا معنای محتمل، یا افق معنایی) نوشته‌ی او برای من است. من گیرنده‌ی پیام هستم. مقاله در مجموعه‌ی علامت‌ها و رمزگان زبان نوشتاری فارسی بیان شده است. من با «کُد» آن آشنایم. درواقع، مقاله به زبان علمی فارسی معاصر ترجمه شده است که خود یک «زیرکد» محسوب می شود. می‌توان گفت که مترجم یا مترجم ها و ناشر مقاله، خود بخشی از کارکرد فرستنده را به‌عهده گرفته‌اند. برای درک پیام باید با آن تماس برقرار کنم، یعنی ناگزیرم که به متن چاپی یا دستنوشته‌ی ترجمه‌ی مقاله دست یابم (و یا کسی آن را برای من بخواند). پیام یاکوبسن زمانی برای من به گونه ای نسبی قابل درک خواهد بود که از پیش با زمینه‌ی کلی آن آشنا باشم (آشنایی با زبانشناسی، نظریه‌ی ادبی، نظریات دیگر یاکوبسن و...) آشکارا، آشنایی من با کدهای زبان فارسی و با زمینه‌ی پیام یاکوبسن نسبی است. هرچه این آشنایی بیشتر باشد امکان درک مجموعه‌ی پیام را بیشتر خواهد کرد.[۴]

هریک از شش عنصر ارتباط موجد کارکردی ویژه‌ی خویش است. البته اگر ما وجود این شش جنبه‌ی اصلی را در ارتباط و به‌ویژه ارتباط زبانی بپذیریم، آنگاه دشوار می‌توانیم پیامی بیابیم که صرفاً به یکی از این شش جنبه مرتبط شود. یاکوبسن کارکرد هریک از عناصر ارتباط را به دقت تشریح کرده و هریک را به نامی خوانده است: او کارکرد فرستنده را «عاطفی»، کارکرد زمینه را «ارجاعی»، کارکرد تماس را «کلامی»، کارکرد کُد را «فرازبانی» کارکرد گیرنده را «کوششی»، و سرانجام کارکرد پیام را «ادبی» نامیده است.[5] در هر ارتباط، عناصر متفاوت به شکل «کارکردهای متفاوت» ظاهر می شوند. یعنی تاکید بر هریک از شش عنصر ارتباط، کارکرد زبانشناسیک خاصی می سازد. هر رابطه در چارچوب این شش کارکرد جای می‌گیرد و در پاری از رابطه ها، یکی از این کارکردها سلطه می یابد. به عنوان مثال تاکید بر زمینه «پیام ارجاعی» می سازد و اکثر پیام ها چنین هستند. شماری از پیام ها عاطفی هستند و به فرستنده بازمی‌گردند (همچون عادت گوینده به تکرار واژه ای، یا کاربرد واژگانی چون «خب»، «حالا» و... در میان جمله ها)، پاری از پیام ها کوششی هستند و به گونه ای مستقیم به گیرنده مرتبط می شوند (چون کاربرد فعل امر در گفتار گوینده، یا کاربرد خطاب: «الا ای خیمگی...») تعدادی از پیام ها کلامی هستند، در روشنگری کلامی که معنای مستقیم آن مورد نظر نباشد و بیشتر از سر عادت یا قرارداد گفته شود (چون «چه بچه‌ی نازی است!» یا «چه هوای خوبی است» یا گفتن «الو» در

گفتگوی تلفنی) شماری دیگر از پیام‌ها فرازبانی هستند و به کد مرتبط می‌شوند (چون پرسش درباره‌ی معنای واژه‌ای؛ آشکارا کودکان بیشتر پیام فرازبانی به‌کار می‌برند) و سرانجام آنجا که تاکید بر خود پیام باشد، نه از سویه‌ی کارکردی، بله از جنبه‌ی زیبایی‌شناسیک، ادبیّت یا «گوهر پیام» مطرح می‌شود؛ که در بحث ما مهمترین نکته است.

فرض کنیم که آموزگاری از رفتار پسری به مادر او شکایت برده باشد، سپس مادر با پسرش در خلوت صحبت کند: «خب، نمی‌دونم از کجا شروع کنم... حرف همدیگه‌رو که می‌فهمیم. نه؟ خب... با تو هستم، حرفمو گوش کن!... امروز خانم معلم تو به من تلفن کرد و گفت...» واژه‌ی «خب» که دوبار تکرار شده است، پیام عاطفی است؛ عادت گفتاری مادر است که بر اثر هیجان یا خشم تکرار می‌شود. «نمی‌دونم از کجا شروع کنم» پیام کلامی است؛ اینجا معنای راستین جمله مورد نظر مادر نیست، آن را همچون عادتی گفتاری تکرار می‌کند. «حرف همدیگه‌رو که می‌فهمیم. نه؟» پیام فرازبانی است؛ پرسشی است از ماهیت زبان (نظام نشانه‌های زبانشناسیک آشنا برای مادر و پسر). «با تو هستم» و «حرفمو گوش کن» پیام کوششی است. اوامری خطاب به گیرنده‌ی پیام است. «امروز خانم معلم...» پیام اصلی است. آنجا قابل درک است که سویه‌ی ارجاعی آن نیز دانسته شده باشد، یعنی پسر بداند که مادر و آموزگار حق دارند که با یکدیگر درباره‌ی او صحبت کنند، آموزگار حق دارد که از رفتار نادرست او به مادر شکایت کند، تلفن چیست و... اما پسر معنای راستین پیام را چگونه درمی‌یابد؟ او از کجا می‌فهمد که ماجرا چقدر جدی است، خطر تنبیه در میان هست یا نه و... او از راه تاکیدی که مادر بر واژگان دارد، لحن صدای مادر، نحو جمله‌ها، گزینش واژگان و... پیام را به گونه‌ای کامل می‌فهمد. و این کارکرد آخر بخشی است از **کارکرد ادبی** پیام.[۶] کارکرد ادبی کامل آنجاست که ما جمله‌های مادر را بی‌اعتنا به موقعیت او و پسرش بخوانیم و درباره‌ی زبان آن تامل کنیم. یاکوبسن نوشته است: «کارکرد ادبی یگانه کارکرد هنر زبانی نیست، اما کارکرد مسلط و تعیین کننده‌ی آن است. در حالیکه در سایر کنش‌های کلامی چونان عنصری فرعی و تابع کار می‌کند. این کارکرد با اهمیت دادن به نشانه‌ها، دو شاخه‌ی اصلی نشانه‌ها و موضوع را به گونه‌ای کاملتر و ژرفتر نمایان می‌کند».[۷] از این رو می‌توان گفت که کارکرد ادبی روشنگر مسائل ساختار زبانشناسیک است، همانطور که بررسی نقاشی روشنگر ساختار تصویرگری است. کارکرد ادبی پاره‌ی جداناشدنی زبانشناسی است که علم همگانی ساختارهای زبانی به‌شمار می‌آید. یاکوبسن افزوده است: «کارکرد ادبی نه‌تنها در علم زبان، بل در مجموع نظریه‌های نشانه، یا به بیان دیگر در نشانه‌شناسی همگانی یافتنی است... پژوهش

زبانشناسیک کارکرد ادبی از محدوده‌ی هنر شعر می‌گذرد و از سوی دیگر تحلیل زبانشناسیک نظریه‌ی ادبی نیز در محدوده‌ی کارکرد ادبی باقی نمی‌ماند».[۸]

نظریه‌ی «ارتباط» یاکوبسن ریشه در نوشته‌های کارل بولر دارد که به سال ۱۹۳۴ در کتابی با عنوان **نظریه‌ی زبان** شِمای ارتباطی خود را ترسیم کرده بود.[۹] نظریه‌ی یاکوبسن در حکم تکمیل شمای بولر است. او به‌جای «کارکرد بیانگری» که بولر وضع کرده بود از مفهوم «کوششی» استفاده کرد تا تاکیدی باشد بر کوشش فرستنده در معنا داشتن پیام. اصطلاح «کلامی» را نیز یاکوبسن از مباحث انسانشناسیک مالینوفسکی وام گرفت. به گمان مالینوفسکی، میان «اقوام ابتدایی» سویه‌ی زبانشناسیک در سایه‌ی جنبه‌ی عادت کلامی قرار می‌گرفت.[۱۰]

۲

کارکرد ادبی پیام، آگاهی به جنبه‌ی زبانشناسیک پیام است. اما، زبان شعر با زبان هرروزه یا زبان طبیعی تفاوت دارد. یاکوبسن شعر را «کارکرد زیبایی‌شناسیک زبان» و «هجوم سازمان‌یافته و آگاه به زبان هرروزه» می‌نامید.[۱۱] یاکوبینسکی نیز در سال ۱۹۱۹ میان «نظام زبان عملی که در آن عناصر زبانی دارای ارزش‌های مستقل نیستند و تنها ابزاری برای ارتباط محسوب می‌شوند» و زبان ادبی تفاوت گذاشته بود.[۱۲] بر اساس نظر یاکوبسن و یاکوبینسکی می‌توان این بحث را پیش کشید که متون دو دسته‌اند: در متون دسته‌ی نخست، پیامی خاص از راه زبانی روشن و ساده (تا آنجا که امکان دارد رها از هرگونه پیچیدگی کلامی) ارائه می‌شود. ما در زمان خواندن چنین متونی اساساً متوجه زبان نمی‌شویم. اینجا زبان شفاف است و شاید بتوان گفت که زبان «حذف می‌شود»؛ توجه ما صرفاً به معنای نهایی پیام است و زبان بیش از ابزاری برای درک پیام نیست. متون علمی در این این دسته جای می‌گیرند؛ و رولان بارت چنین زبانی را «نثر علمی» خوانده است. اما در متون دسته‌ی دوم پیام وابسته به شیوه‌ی بیان است. پیچیدگی و حتی رازهای زبانی اینجا امتیازی به حساب می‌آید، زیرا پیام چیزی جز این پیچیدگی نیست. در این متون معنای نهایی یا وجود ندارد و یا در پشت تاویل‌های بی‌شمار پنهان می‌شود. در زمان خواندن این متون، زبان حضور دارد، زنده است و ما را وادار می‌کند تا به آن بیاندیشیم، گاه نامتعارف و دشوار است، گاه این احساس را ایجاد می‌کند که در اساس سد و مانعی است برای درک. اما به‌راستی اینجا زبان راهگشای طرح و درک معناهای بی‌شمار است. در متون دسته‌ی نخست، آفرینندگی خواننده در کمترین حدّ وجود دارد؛ تنها باید دانش تخصصی یا هوشی متعارف داشت تا پیام را «فهمید». در متون دسته‌ی دوم، اما، خواننده خود باید معنا را، از

راه تامل و دقت به پیچیدگی های زبان، بیآفریند. یاکوبسن در یکی از نخستین آثارش نوشت: «معنای گزاره‌ی ادبی در بیان متمرکز می شود» و در آخرین آثارش از کارکرد ادبی زبان «که بر خود پیام متمرکز می شود» یاد کرد. در بنیان اندیشه‌ی او، در این مورد، تفاوتی ایجاد نشده است. به هررو او ابهام و ایهام معنایی را مهمترین عنصر متن ادبی می‌داند.

اساس نظر یاکوبسن درباره‌ی شعر از این واقعیت کلی زبانشناسیک آغاز می شود که نشانه با مصداق (یا با مدلول) متفاوت است. یاکوبسن می‌گوید که این «خلاف آمد» اهمیت بنیادین دارد «زیرا بدون آن نسبت میان شناته و موضوع تبدیل به فراشدی خودکار خواهد شد و ادراک واقعیت از میان خواهد رفت». [۱۳] پس «توان شاعرانه‌ی زبان» همان «منش شعری» است[۱۴]، و نکته‌ی اصلی به گمان یاکوبسن شناخت مناسبت «نشانه» و «مصداق» است یعنی شناخت «رویکرد شاعر به زبان» (و نه رویکرد او به واقعیت.) تمایزی که یاکوبسن میان نشانه و مصداق می یابد، ریشه در بحث هوسرل دارد. فیلسوف، میان موضوع که واقعیت پدیداری یا «غیرزبانی» است (همچون درخت در جهان خارجی) و «معنا» (به مفهوم کلی راهی که موضوع به بیان در می‌آید، همچون لفظ «درخت») تمایز گذاشته بود. به عبارت دیگر هوسرل معنا را پدیداری فرازبانی نمی شناخت، بل آن را بخشی از نشانه های زبانی می‌دانست.

تزوتان تودورف در نقد نقادی که پژوهشی کوتاه درباره‌ی نقد ادبی سده‌ی حاضر است، ریشه‌ی نظر یاکوبسن را جستجو کرده و نشان داده است که در آثار فرمالیست های روسی «طرحی نظری» درباره‌ی تمایز «زبان هرروزه» و «زبان ادبی» وجود داشت. طرحی که یاکوبینسکی در مقاله‌ی «نکته هایی درباره‌ی زبان شاعرانه» خطوط کلی آن را ترسیم کرد:

> اگر زبان در خدمت هدفی یکسر پراتیک و ارتباطی قرار گیرد، با نظام زبان پراتیک سروکار داریم، که در آن بیان کلامی (آواها، عناصر ریخت‌شناسیک و غیره) ارزش مستقلی ندارند و تنها ابزاری در خدمت ارتباط دانسته می شوند. اما می‌توانیم نظام زبانی دیگری را هم مطرح کنیم که در آن هدف پراتیک در پس‌زمینه قرار می‌گیرد ــ هرچند یکسر پنهان نمی شود ــ و بیان زبانشناسیک دارای اهمیت و ارزش مستقل می‌گردد.[۱۵]

شعر بهترین مثال است از این «نظام زبانی دیگر». اما باید دانست که یاکوبینسکی این نظر خود را صرفاً در حدّ نظریه‌ی ادبی طرح نکرده بل آن را نتیجه‌ی نظریه ای می‌داند که «گستره‌ی آن کنش انسانی است.» به‌نظر او باید میان آن دسته از کنش های انسانی که

ارزش در خود دارند و آن کنش هایی که هدفشان خارج از خود آنهاست تفاوت گذاشت. به این اعتبار، «زبان پراتیک» توجیه اش را بیرون از خویش می یابد، یعنی در گذار اندیشه، یا در ارتباط میان افراد. این زبان در حکم ابزارست. اما زبان شاعرانه یا ادبی زبانی است در خود. این زبان «هدف خویش» است. مایاکوفسکی می‌گفت: «زبان شاعرانه خارج از گستره‌ی کارکرد معناشناسیک قرار دارد.» زمانی که آخن‌بام از «زبانی که فراتر از اندیشه وجود دارد» و خلبنیکف از «سخن مستقل» یاد می‌کردند همین تمایز زبان ادبی از زبان پراتیک را در نظر داشتند. شکلوفسکی تمامی شعر را یکسر رهایی از زبان معیار و هرروزه دانست و گونه‌ای رهایی از معنا که رسیدن به «کلام فرازبانی و فرا اندیشه‌ای» است.

سرچشمه‌ی باور به استقلال بیان ادبی از زبان هرروزه نخست به نظریه‌ی ادبی رمانتیک های آلمانی، سپس به نوشته‌های امانوئل کانت و فیلیپ موریتس می رسد.[۱۶] موریتس در نخستین نوشته‌هایش درباره‌ی زیبایی‌شناسی (۱۷۸۵) تاکید داشت که غیبت هدف در هنر (هدف به معنای آشنا و متعارف واژه) به معنای حضور هدفی است در خود: «اثر هنری و موضوع زیبایی در من صرفاً لذتی برآمده از خود آن اثر را می‌آفرینند. موضوع هنری با موضوع زیبایی خویشتن را کامل می‌کند».[۱۷] حکمی که تقریباً به همین شکل در فلسفه‌ی هنر شلینگ تکرار شد. شلینگ افزود: «اثر شاعرانه... تنها در جدایی میان سخنی که سازنده‌ی آن است و تمامیت زبان دست‌آمدنی است.» اگوست ویلهلم شلگل نیز قاعده‌ها و شگردهای زبان شاعرانه را نتیجه‌ی منش مستقل سخن شاعرانه و موجد فاصله دانست. یاکوبسن در متنی که تا حدودی به زندگینامه‌ای خود نوشته همانند است، از تأثیری که در سال های ۱۹۱۲ تا ۱۹۱۵ از نظر «استقلال زبان هنری» در آثار نووالیس و مالارمه گرفته است، یاد کرد و نوشت که اندیشه‌ی نووالیس درباره‌ی «استقلال شکل» تاثیری تعیین کننده بر تمامی فرمالیست‌ها داشته است.[۱۸]

آخن‌بام کارهای مهم فرمالیست‌ها در زمینه‌ی شعر را در مقاله‌ی «نظریه‌ی روش فرمال» شرح داد.[۱۹] او نوشت که نخست یاکوبینسکی استقلال زبان شاعرانه را عنوان کرد، و یاکوبسن از این نظریه دفاع کرد. سپس اوسیپ بریک در سخنرانی درباره‌ی مجاز و وزن وزن را «بنیان» شعر خواند و گفت «وزن برای شعر همچون الفباست برای خواندن.» همزمان با سخنرانی بریک، ویکتور ژیرمونسکی قواعد وزن شعر تغزلی را در مقاله‌ی شرح داد. در این میان برگردان کتاب اسکار والسل با عنوان **مسأله‌ی شکل در شعر** (۱۹۲۳) منتشر شد و تاثیر زیادی در پذیرش نظر فرمالیست‌ها از سوی اندیشگران جوان داشت. آخن‌بام خود به مسأله‌ی آهنگ شعر پرداخت و نظریاتی ابراز کرد که همچون پیش‌بینی کارهای واجشناسیک

موکاروفسکی می‌نماید. توماشفسکی در پژوهشی درباره‌ی «شعر پوشکین» کار آخن‌بام را کامل کرد. او سویه‌ی آهنگین شعر را در شکل گفتاری آن (دکلاماسیون) مطرح کرد. رساله‌ی یاکوبسن **درباره‌ی شعر چک** گام نخست در جهت ارائه‌ی نظریه‌ای کلی درباره‌ی شعر بود. او نشان داد که شعر نه تنها خود را با روح زبان همخوان نمی‌کند، بل شکل شعری کاربرد متفاوت و تازه‌ای است از زبان. یاکوبسن تاکید کرد که هرچند شعر جنبه‌های عاطفی زبان معیار را به کار می‌گیرد، اما این کار را در خدمت اهداف خود انجام می‌دهد. شباهت این دو نکته موجب می‌شود که به‌گونه‌ای نادرست این دو را یکی پندارند، و به دلیل این خطا، در گام بعد تمایز ماهوی کارکردهای دوگانه‌ی زبان را نادیده انگارند. بدین‌سان یاکوبسن از موضوع محدود رساله‌اش یعنی شعر چک فراتر رفت و بنیان نظریه‌ای تازه را در مورد شعر پایه گذاشت؛ کاری که چند سال بعد تینیانوف در **مسأله‌ی زبان شاعرانه** ادامه‌اش داد. او به گونه‌ای خاص به معناشناسی شعر پرداخت و نکته‌ی مهم معنای واژگان در ساختار شعری را طرح کرد: «در شعر نظام معناشناسیک واژگان، همان نظام آشنای زبان معیار نیست.» این دلالت معناییِ تجریدی و یکه‌ی واژگان، از مناسبت «همنشینی» یا جایگاه زبانشناسیک واژه در مصراع‌ها به‌دست می‌آید. به همین دلیل یاکوبسن و فرمالیست‌ها ترجمه‌ی شعر به زبانی تازه را کاری ناممکن دانستند، چرا که همواره در ترجمه‌ی شعر معنایی خاص یا معناهای چندگانه‌ای ازمیان‌مجموعه‌ی معانی ممکن واژه از کف می‌رود. یاکوبسن به صراحت نوشت که در برگردان شعری، تاویل مترجم از واژه ترجمه می‌شود و نه خود واژه. در فصل دوازدهم کتاب **مکالمه‌ها** یاکوبسن می‌گوید که زمانی به‌عنوان ویراستار برگردان‌های متفاوت اشعار پوشکین به دو زبان لهستانی و چک را بررسی می‌کرد؛ و در جریان این بررسی دانست که پاری از واژگان شعری ــ و درواقع پاری از مقوله‌های شعری ــ نمی‌توانند به زبانی دیگر ترجمه شوند.[۲۰] موکاروفسکی نیز در مورد همین نکته یعنی برگردان اشعار پوشکین به زبان چک چنین نظری داشت. او معتقد بود که متن ادبی ترجمه‌ناپذیر است، و مثال آورد که «اکسان‌تونیک» در زبان روسی در هجاهای واژگان جابجا می‌شود، اما در زبان چک صرفاً در نخستین هجای واژه می‌آید. از این‌رو تاثیری را که شعری از پوشکین بر خواننده‌ی متن روسی دارد هرگز بر خواننده‌ی متن ترجمه چک ندارد. یاکوبسن نیز در مقاله‌ی «نظریه‌ی ادبی دستور زبان، دستور نظریه‌ی ادبی» از منش اجباری شماری از قواعد در هر زبان یاد کرد. به گمان او میان این منش و عدم امکان ترجمه‌ی آن قاعده‌ها، در هر زبان، رابطه هست.

یاکوبسن ترجمه‌ی «بینازبانی» یعنی تبدیل نشانه‌های کلامی یک زبان به نشانه‌های کلامی زبانی دیگر را «یکی از انواعِ ترجمه» می‌دانست و تلاش داشت تا قاعده‌ی کلی

تبدیل نشانه‌های زبانی را کشف کند. او در مقاله‌ی «جنبه‌های زبانشناسیک ترجمه» (۱۹۵۹)[۲۱]، سه گونه ترجمه را از یکدیگر متمایز دانست: ۱) ترجمه‌ی «درون‌زبانی» یا بازگویی تاویل نشانه‌های زبانشناسیک به نشانه‌های زبانشناسیک دیگری، درحالیکه هردو دسته‌ی نشانه‌ها به یک زبان تعلق داشته باشند. همچون تفسیر یک متن کهن فارسی، به زبان فارسی امروز. ۲) ترجمه‌ی «بینازبانی»، یا آنچه معمولاً ترجمه دانسته می‌شود: تاویل نشانه‌های زبانشناسیک یک زبان به نشانه‌های زبانشناسیک زبانی دیگر. ۳) ترجمه‌ی بینانشانه‌ای یا برگردان غیرکلامی، یا تاویل نشانه‌های زبانشناسیک به نشانه‌های نظام‌های دیگر نشانه‌شناسیک. همچون ساختن فیلمی سینمایی از اثری ادبی، یا کشیدن تصاویری براساس داستان‌های **کتاب مقدس**، و... گونه‌ی نخست، لزوماً این همان‌گویی معنایی نیست. برابرهای واژگانی همواره تمایزهای ظریفی با یکدیگر دارند. «ناتوانی» و «درماندگی» ممکن است که در فرهنگ‌های واژگان مترادف باشند، اما دقیقاً یک معنا ندارند و در زمینه‌های متفاوتی به کار می روند. از سوی دیگر، با دگرگونی در شکل گفتار معنا نیز تفاوت می‌کند. آن روستایی که به همراهش می‌گوید: «عجب شب بدی است، هوا دم کرده و...» از شبی خاص یاد می‌کند. اما نیما وقتی می‌گوید: «هست شب/ یک شب دم کرده و خاک...» به کلیّتی اشاره می‌کند، که در زبان شعر اشارتی است به فضای دلگیر زندگی و کنایه‌ای است از اختناق سیاسی و اجتماعی. در انواع دوم و سوم ترجمه که یاکوبسن طرح کرده است، ساده‌تر می‌توان «دگرگونی معنایی» را نشان داده به بیان دیگر با اینکه امکان دارد واحدهای رمز به دقیق‌ترین شکلی از زبان نخست (زبان آغازین) به زبان دوم (زبان انجامین) برگردانده شوند، اما نتیجه‌ی کار، دستیابی به معنای اصلی نخواهد بود.[۲۲] برابر دقیق معناشناسیک در ترجمه یافتنی نیست. همانطور که واژگان مترادف در یک زبان دارای معنای واحدی نیستند، واژگان هم ارز در زبان‌های متفاوت نیز معناهایی یکسان ندارند. هر واژه یادآور «معانی ضمنی» متعددی است که شماری از آنها ترجمه‌شدنی نیستند و تمام معانی با یک واژه برگردانده نمی شوند.

در شعر زبان به کار آفرینش معانی چندگونه می‌آید و انتقال تمامی این معانی از راه ترجمه به زبانی جدید یا بیانی دیگر ناممکن است. در شعر خود زبان اهمیت دارد و «هدف آفرینش کلامی است». انتقال معناهای ضمنی یا تاثیرهای عاطفی برآمده از کاربرد قاعده‌های شاعرانه (از همنشینی واج‌های واژگان تا وزن شعر و...) که در زبانی خاص ایجاد می شود، به زبانی دیگر ناممکن است: «شعر بنا به تعریف خود ترجمه‌ناپذیر است. تنها می‌توان جایگردانی آفریننده‌ای انجام داد: یا جایگردانی درون یک زبان ــ از شکلی شاعرانه به شکلی دیگرــ یا جایگردانی از زبانی به زبان دیگر، و یا، سرانجام، جایگردانی

بینانشانه‌ای ـ از یک نظام نشانه‌ای به نظامی دیگر، مثلاً از هنر کلامی به موسیقی یا رقص، یا سینما، یا نقاشی».[۲۳] اینجا نکته‌ی مهمی مطرح می‌شود: بنا به منطق یاکوبسن ـ و موکاروفسکی ـ ترجمه‌ی شعر ناممکن است. یعنی نمی‌توان شعر را (به مثابه متن اصیل) به‌گونه‌ای دقیق و کامل به زبانی تازه برگرداند. موانعی زبانشناسیک و معناشناسیک در این راه وجود دارند که برگذشتنی نیستند. اما چه خواهد شد اگر توقع مخاطب در رویارویی با متن «ترجمه شده‌ی یک شعر» اساساً این نباشد که متن اصیل را در نظام نشانه‌های زبان تازه، بی هیچ تمایز بازیابد؟ اگر مخاطب با این «متن جدید» همچون شعری تازه رویارو شود و آنرا چونان یک واقعیت جدید ادبی بپذیرد و دربند آن نباشد که با «متن قدیم و اصیل» همخوان باشد چه خواهد شد؟[۲۴] یاکوبسن و فرمالیست‌ها ثابت کرده‌اند که شعر نه ایده‌های بیان شده است و نه بیان انگاره‌ها و تصاویر. از سوی دیگر این را هم به تاکید گفته‌اند که «نیّت مولف» و اساساً حضور ادبی مؤلف اهمیتی ندارد. آنان شعر را چیزی بیش از رخدادی زبانی نشناخته‌اند. پس باید بپذیریم که در ترجمه‌ی هر شعر، «شعر جدید» یا «متن دوم» خود رخداد زبانی تازه‌ای است. بنا به همان قواعدی که در مورد «متن اصلی» یعنی شعر در زبان نخست به کار می رفت تا روشن شود که زیبا هست یا نه، این شعر تازه هم می‌تواند زیبا باشد یا نباشد. به عنوان مثال برگردانی از شعر ریلکه «قصاید دینو» که سال ها پیش به زبان انگلیسی انجام شد چندان دقیق نیست.[۲۵] امروز ترجمه‌ی تازه‌ای از این شعر منتشر شده که «دقیق تر» است (یعنی به دگم «نیّت شاعر» نزدیکتر است).[۲۶] اما ترجمه‌ی نخست، «شعر انگلیسی» زیباتری است. هیچ‌یک از دو ترجمه شعر ریلکه نیستند (آن شعر صرفاً به زبان آلمانی وجود دارد)، هردو رخدادهایی تازه هستند و نخستین بارها زیباتر است. زیباتر از بسیاری از اشعار شاعران انگلیسی زبان. این «واقعیت تازه‌ی ادبی» صرفاً رابطه‌ای بینامتنی با «شعر اصلی» دارد. اما اینها دو جهان متفاوت معنایی هستند، جدا از شباهت‌ها و نزدیکی ها، دست‌آخر همان فاصله‌ای را باهم دارند که امکانات بیان شاعرانه در دو زبان آلمانی و انگلیسی در دهه های آغازین این سده، با یکدیگر داشتند. اکنون این پرسش پیش می‌آید: حالا که ترجمه‌ی شعر ناممکن است، آیا مترجـم «آزاد» هست که به «متن اصیل» پشت کند تا شعری تازه و زیبا بیافریند؟ تدقیق آزادی مترجم شعر و مناسبات بینامتنی دو شعر، مباحثی عمده هستند که هنوز درباره‌ی آنها کار زیادی انجام نشده است.

یاکوبسن به سال ۱۹۱۹ نوشت: «نکته‌ی اصلی و یکه‌ی شاعری، جهت گیری آن به‌سوی بیان است... شاعری هیچ نیست مگر گزاره که به‌سوی بیان سمت می‌گیرد».[۲۷] یاکوبسن

این تاکید بر «بیان» را در سال ۱۹۳۳ باز چنین طرح کرد: «جنبه‌ی شاعرانه‌ی کلام در این نکته آشکار می‌شود که واژه همچون واژه به کار می‌رود و نه‌چونان جانشین ساده‌ی چیزی یا بیان احساسی».[۲۸] ژرار ژنت نوشته است: «یادم نیست که بر نوار روی جلد کدام‌یک از آثار ریمون کونو این گفتگوی خیالی چاپ شده بود: «استالین: چه کسی از اینکه آب را آب نخوانیم سود می‌برد؟ کونو: من.»[۲۹] یاکوبسن نیز بر این نظر پدیدارشناسیک که واژه باید همچون «خود واژه» درنظر گرفته شود و نه همچون «دلالت به چیزی خارج از زبان» تاکید کرد. در مقاله‌هایی درباره‌ی زبانشناسی همگانی نوشت که در شعر هدف خود واژه است و نه آن چیزی که واژه بیان می‌کند. در متنی که در آخرین سال‌های زندگی یاکوبسن منتشر شد[۳۰]، او نوشت که ریشه‌ی این نظرش را باید در عقاید هوسرل یافت و افزود که به سال ۱۹۱۲ وقتی هنوز شاگرد دبیرستان بود و شانزده سال بیش نداشت، از خواندن شعرهای نووالیس و مالارمه دانسته بود که معنای شعر خود شعر است و منش دلالت‌گونه‌ی آن بی‌اهمیت است. نووالیس شعر را «بیان به‌خاطر بیان» خوانده بود؛ و این جمله همچون نوری همواره فراراه یاکوبسن قرار داشت. تودورف تاکید کرده است که حکم نووالیس یکی از مهمترین سرچشمه‌های نظریه‌ی فرمالیست‌ها درباره‌ی شعر است، یعنی شعر همان شکل شعر است و هرگونه تلاش جهت تعریف آن یا بیان معنایش به نثر به نتیجه‌ای نادرست ختم خواهد شد.[۳۱] در بسیاری از کتاب‌ها تلاش شده است تا «اشعار مشکل و دیرفهم» شاعران به نثر «معنا شود». یعنی شعر از یگانه علت وجودیش ـــ زبان ویژه‌اش ـــ جدا شود؛ انگار که جدا از شکل بیان هنوز می‌تواند معنایی داشته باشد. شرح سودی چند سده‌ی پیش به هدف «معنا کردن» اشعار حافظ نوشته شد؛ نه تفسیری بر آن اشعار بود و نه شرحی بر دشواری‌هایش. مقلدان و شاگردان سودی، حتی امروز هم چنین می‌اندیشند که می‌توان معنای ابیات حافظ را در پی آنها به نثر نوشت. نتیجه‌ی مضحک کار آنان یادآور نتیجه‌ی کار نویسنده‌ای فرانسوی است که می‌کوشید اشعار مالارمه را «به زبان نثر» ترجمه کند؛ یعنی معنای آنها را به انشاء درآورد (و در این کار به اندازه‌ی مقلدان سودی جدی بود). موریس بلانشو در نقد این روش نوشت:

> اثر شاعرانه دلالت معنایی یکه‌ای دارد و ساختارش اصیل است و ساده‌نشدنی ... نخستین منش دلالت معنایی شعر این است که هیچگونه دگرگونی ممکن را در زبانی که بدان بیان می‌شود، نمی‌پذیرد. در زبان غیرشاعرانه می‌توان از سلطه‌ی زبان آزاد شد، اما در زبان شاعرانه، کاملاً برخلاف زبان غیرشاعرانه، شعر تنها در شکل یکه‌ای که در آن بیان می‌شود وجود دارد. معنای شعر... جز در مجموعه‌ی

> شعر جای دیگری وجود ندارد، و تا بخواهیم که آن را از شکلی که به خود گرفته است جدا کنیم از میان می رود. آنچه به شعر معنا می‌دهد، دقیقاً با آنچه هست، همراه است.[۳۲]

باور به استقلال زبان شاعرانه از معنا صرفاً نظر فرمالیست‌ها و یاکوبسن نبود؛ و ژان پل سارتر نیز در کتاب **ادبیات چیست؟** حساب شعر را از نثر جدا کرده است: «شعر واژگان را همچون نثر به کار نمی‌گیرد. حتی باید گفت که آنها را اساساً به کار نمی‌گیرد. یعنی از واژگان «استفاده» نمی‌کند. باید بگویم که به آنها استفاده می رساند. شاعران از آن کسانند که زیر بار استفاده از زبان نمی روند، یعنی نمی‌خواهند آن را چونان ابزاری به کار گیرند... در پی آن نیستند که جهان را «نامگذاری» کنند».[۳۳] این دیدگاه، نخست متوجه کارکرد زبان در ادبیات است و نه کارکرد ادبیات در زندگی اجتماعی، اما بدین معنا نیست که سارتر نسبت به نکته ی دوم بی اعتنا بوده است. فرمالیست‌ها نیز به این نکته بی‌توجه نبودند. در فصل پیش نقل‌قولی از یاکوبسن آوردم که نشان می‌داد او هنر را «پاره‌ای از واقعیت اجتماعی» می‌شناخت و به تاثیر اجتماعی شعر حساس بود. شعر قاعده‌های قالبی را می شکند، زبان را «ویران» می‌کند، «عادت» ما را در نگرش به جهان، هستی و خویشتن، و از این رهگذر خود ما را عوض می‌کند. یاکوبسن نوشته است: «آن دسته از مردم چک که اشعار نژوال را خوانده‌اند... به شیوه‌ای متفاوت احساس خود را بیان می‌کنند، عشق خود را به گونه ای دیگر ابراز می‌نمایند و با آن زندگی می‌کنند یا از سیاست به شکلی تازه سخن می‌گویند».[۳۴] پس سویه ی دگرگون کننده‌ی شعر همان «آشنایی زدایی» است.

روش یاکوبسن در بررسی زبان شعر، به هیچ‌رو به معنای انکار اهمیت درونمایه های اثر شاعرانه نیست. او نشان داد که برای شناخت مایه‌ها باید از زبان شعر آغاز کرد و نه برعکس. در رساله ی «پاسترناک» یاکوبسن کوشید تا مایه های آثار شاعر را بیابد. او نشان داد که شاعر به یاری انواع مجازهای بیان، به‌ویژه مجاز مرسل، همواره کنش را به‌جای کنشگر و مکان و موقعیت مکانی را به‌جای کنش قرار داده است. بدین‌سان «رشته ای از موقعیت های عینی و مکان ها» در اشعار پاسترناک بیانگر موقعیت ذهنی و کنش های زندگی شاعر شده اند. یاکوبسن ریشه‌ی منش‌پذیرای اشعار پاسترناک را در این نکته دانست.[۳۵]

۳

کنش ارتباط استوار به پیام است. در زبان هرروزه که کارآیی ووظیفه‌های عملی دارد، تاکید بیشتر، بر زمینه‌ی واقعیت می‌شود، زمینه‌ای که پیام استوار به آن است. آنجا که احتمال بدفهمی از سوی گیرنده‌ی پیام می‌رود، تاکید بر نشانه‌ها و رمزگان زبان می‌شود. اما در هنر کلامی و شعر، تاکید بر خود پیام است، چونان هدفی در خود و نه ابزاری جهت ارتباط. نکته‌ی عمده اینجا ساختار پیام است، و نه شرایط و موقعیت‌های خارجی. در شعر مناسبات درونی عناصر این ساختار اهمیت بیشتری می‌یابند. یاکوبسن قاعده‌ای کلی برای فهم این مناسبات پیشنهاد کرد: کاربرد دو اصل مهم زبانشناسی یعنی گزینش و ترکیب. گوینده اجزاء گفتار را از میان موارد متعدد مشابه برمی‌گزیند، ، تا اینجا کارش به محور جانشینی زبان مربوط می‌شود. نکته‌ی مهم، اما، ترکیب واژگان است که سازنده‌ی جمله‌ها می‌شود، و اینجا کار به محور همنشینی زبان مرتبط می‌شود. به نظر یاکوبسن تاکید در شعر نه بر گزینش بل بر ترکیب است. واژگان بر اساس منش موسیقایی موازنه و تشابه (مثلاً موازنه‌ی آواها، بر اساس قوانین واج‌شناسیک) در ضرباهنگی خاص قرار می‌گیرند و این ترکیب سازنده‌ی تشابه میان مصراع‌ها می‌شود که آن را گاه «نحو شعری» می‌خوانند. کاربرد اشکال همخوان و توازن عناصر زبانی سازنده‌ی مناسبت اصلی در شعر است.[۳۶] از آنجا که زبان از لایه‌هایی که به گونه‌ای همزمان موجودند تشکیل شده، این توازن در تمامی سطوح شعر نمایان می‌شود. هیچ جزء ساختار نمی‌تواند دگرگون شود، بی‌آنکه سایر اجزاء را تغییر دهد. پس دگرگونی‌ها بر میزان اجزاء شناختنی است. یاکوبسن همراه با کلود لوی استروس در مقاله‌ی مشهوری که در مورد شعر «گربه‌ها»ی بودلر نوشت، هر شعر را ساختاری دانست دربردارنده‌ی عناصری که بنا به درجه‌های متمایز زبانی با یکدیگر ترکیب می‌شند. تحلیل شعر چیزی نیست جز تحلیل این ترکیب‌ها. هدف مقاله‌ی یاکوبسن و لوی استروس به گفته‌ی خودشان این بود که دریابند شعر بودلر از چه چیز ساخته شده است.[۳۷] دریافت توازن و تخالف، شباهت‌ها و تقارن‌های آوایی و دستوری از یکسو و تقابل‌های آوایی و دستوری از سوی دیگر اساس کار آنها بود.[۳۸]

کارکرد ادبی پیام اساساً مبهم است و معنای آن آسان دست‌یافتنی نیست. آیا می‌توان ابهام را همچون «شکل ویرانگر قاعده‌های رمزگان» تعریف کرد؟ پیام‌های بسیاری وجود دارند که قواعد نحوی یا کلامی، یعنی قواعد ترکیبی واژگان را در زبان از میان می‌برند، همچون ترکیب واج‌ها که معنایی نسازند؛ یا ترکیب واژگان بیرون قاعده‌های دستوری و نحوی زبان، چنان‌که از دیدگاه معناشناسیک مبهم یا یکسر بی‌معنا باشند؛ همچون مثال

مشهور چامسکی «عقاید بی رنگ سبز خشمگین خوابیده اند.» این موارد مبهم که آشکارا در حکم ویرانی رمزگان هستند، لزوماً تاثیر زیبایی شناسیک ندارند. اما بنا به نظر یاکوبسن به گوهر کارکرد ادبی نزدیکترند؛ زیرا شکستن یا فرا رفتن از رمزگان معنایی مخاطب را متوجه محتوای جدید معنایی می‌کند. اومبرتو اکو می نویسد:

> متنی زیبایی شناسیک، گونه ای شکل موجز و آزمایشی، در حق تمامی سویه های کارکرد نشانه هاست. از آنجا که از اشکال متنوع داوری و کنش به مثابه احکام فرا-نشانه شناسیک تشکیل شده است، تمامی کارکردهای تولیدکننده را نمایش می‌دهد، و هرگونه کار تولیدی را بیان می‌کند... بیهوده نیست که نشانه شناسان همواره به تجربه های زیبایی شناسیک و متون ادبی- هنری علاقه نشان داده اند. اما دلایل دیگری هم برای رویکرد نشانه شناسیک به متون زیبایی شناسیک وجود دارد، امید می رود که بررسی این متون به بسیاری از پرسش های مهمی که فلسفه ی سنتی زیبایی شناسی حل ناشده باقی گذاشته است، اکنون بتوان پاسخ داد.[۳۹]

بیشتر آیین های زیبایی شناسی و فلسفی، به جای تبیین کارکرد ادبی، و تاکید بر شکل پیام، به تاثیرهایی که مخاطب های اثر هنری احساس می‌کنند، می پردازند (همچون تعریف بندتو کروچه از هنر)[۴۰]، درحالیکه به گفته ی اکو نکته ی اصلی اینجاست که مخاطب چه چیزی حس می‌کند و نه اینکه چرا حس می‌کند. به بیان دیگر نشانه شناسی در پی یافتن پاسخی دقیق تر به «چگونگی تاثیرگذاری اثر هنری» است.[۴۱] و آنچه یاکوبسن می‌گوید نکته ی بنیادین در بررسی ساختاری متن زیبایی شناسیک است:

> موضوع نظریه ی ادبی پیش از هر چیز پاسخ گفتن به این پرسش است: چه چیز پیامی کلامی را تبدیل به اثری هنری می‌کند؟ این موضوع به تمایز خاص هنر زبانی از سایر هنرها و دیگر انواع رفتارهای زبانی مربوط می شود. به همین دلیل نظریه ی ادبی مقام نخست را در پژوهش های ادبی دارد.
>
> «نظریه ی ادبی روشنگر نکات پیچیده ی ساختار زبانی است. درست همانطور که تحلیل نقاشی روشنگر ساختارهای تصویری است. از آنجا که زبانشناسی علم کلی ساختارهای زبانی است، نظریه ی ادبی چونان پاره ای از زبانشناسی دانسته می شود.
>
> «آشکارا بسیاری از موضوع های پژوهش نظریه ی ادبی صرفاً به هنر زبان محدود نمی شوند. می‌دانیم که می‌توان فیلمی سینمـــایی از رمان **بلندی‌های بادگیر**

ساخت، افسانه‌های سده‌های میانه را به صورت نگاره‌های دیواری یا مینیاتور درآورد، از شعر **بعدازظهر یک فن [جن جنگلی]** شعری موسیقایی، باله، یا اثری گرافیک پدید آورد. هرچه هم این تصور که **ایلیاد** و **ادیسه** را به صورت «داستان‌های مصوّر» درآوریم، شگفت‌انگیز باشد، اما، حتی با از میان رفتن شکل زبانشناسیک این آثار شماری از عناصر ساختاری کنش باقی خواهند ماند. می‌توانیم تصاویری را که بلیک برای **نمایش خدایی** ترسیم کرده است نابسنده بدانیم، اما همین که چنین کاری انجامَ شده به این معناست که هنرهای متمایز با یکدیگر قیاس‌پذیرند. نکات مربوط به دوران باروک، یا هر روش تاریخی دیگری از چارچوب هنری خاص می‌گذرند. کسی که نقش استعاره را در آثار سوررالیست‌ها می‌جوید، دشوار بتواند در مورد نقاشی‌های ماکس ارنست یا فیلم‌های لوییس بونوئل **دوران طلایی** و **سگ اندلسی** خاموش بماند. در یک کلام، بسیاری از مشخصه‌های نظریه‌ی ادبی، نه‌فقط به علم زبان، بل به مجموعه‌ی نظریه‌ی نشانه‌ها یا به عبارت دیگر به نشانه‌شناسی همگانی وابسته‌اند. این حکم، اما، نه‌فقط در مورد هنر زبانی، بل در مورد تمامی اشکال زبانی صادق است، چرا که زبان در بسیاری از مشخصه‌هایش با نظام‌های نشانه‌ای دیگر و شاید حتی با مجموعه‌ی این نظام‌ها مشترک است.[۴۲]

جایگاه شعر در سخن زیبایی‌شناسیک هر دوران کدامست؟ یاکوبسن برای پاسخگویی به این پرسش از مفهوم «سلطه» یاری گرفت که میان فرمالیست‌های روسی مباحثی آفریده بود. یاکوبسن در سخنرانی‌هایش در دانشگاه مازاریک در برنو (چکسلواکی) به سال ۱۹۳۵ که با عنوان «عامل مسلط» منتشر شد به این نکته پرداخت.[۴۳] در این سخنرانی‌ها، یاکوبسن عامل مسلط را چنین تعریف کرد: «محتوای متمرکز اثر هنری که حاکم، مسلط و دگرگون‌کننده‌ی سایر عناصر است. سلطه‌ی آن در حکم تضمین یکدستی ساختار اثر است... می‌توانیم عامل مسلط را نه‌تنها در آثار ادبی یک هنرمند، یا درقانونی شعری، یا در مجموعه‌ی ضوابط مکتب شعری خاصی، بل در هنر دورانی خاص که به مثابه یک کل مطرح می‌شود نیز بازیابیم».[۴۴] هنر نقاشی بر اروپای رنسانس مسلط بود و هنرهای دیگر گرایشی به‌سوی آن داشتند، موسیقی در پایان سده‌ی هجدهم و در دوران رمانتی‌سیسم، هنر مسلط بود. با کاربرد مفهوم سلطه یاکوبسن توانست نقدی نیز بر نخستین دوره‌ی کار فکری فرمالیست‌ها ارائه کند. او یادآور شد که این پندار که شعر را صرفاً دارای کارکرد هنری می‌شناسد نادرست است: «اهداف یا نیّت‌های درونی شعر، با فلسفه و دیالکتیک اجتماعی پیوند دارد... درست به همان شکل که یک شعر به کارکرد زیبایی‌شناسیکش

محدود نمی شود، کارکرد زیبایی شناسیک نیز به شعر محدود نمی شود.» در سخنرانی ها، در مقاله های روزنامه و حتی در گزارش های علمی گاه به واژگانی برمی‌خوریم که «تنها برای خود» به کار رفته اند و مرجعی بیرون خود ندارند.[۴۵] یاکوبسن می افزاید: «اثری ادبی باید همچون پیامی زبانی درنظر گرفته شود که سویه‌ی مسلط آن کارکرد زیبایی شناسیکش است. البته، نشان روشنگر و کامل کننده‌ی کارکرد هنری چیزی دگرگونی ناپذیر نیست، و همواره یکسان باقی نمی‌ماند. هر قانون ادبی مشخص، هر مجموعه ای از ضابطه های ادبی در دورانی خاص، دربر گیرنده‌ی عناصر گریزناپذیر و متمایزی است که بدون آن نمی‌توان هیچ اثری را ادبی خواند».[۴۶] از این رو تکامل شعری را می‌توان در دگرگونی های روش بیان شاعرانه یافت. اگر این روش بیان را به نظامی همانند کنیم، آنگاه دگرگونی های مداوم مناسبات درونی (یعنی روابط عناصر این نظام که شکل عوض می‌کنند) موجد تکامل زبان شعری می شود. یاکوبسن نتیجه می‌گیرد:

> درون مجموعه‌ی ضابطه های ادبی در کل، یا به گونه ای خاص درون رشته ای از قاعده های معتبر برای گونه‌ی خاصی از بیان ادبی، عناصری که در بنیان خود اهمیت درجه‌ی دوم دارند، اعتبار یافته و به عناصر اصلی تبدیل می شوند. از سوی دیگر عناصری که دارای جنبه‌ی مسلط بودند، تبدیل به عوامل فرعی می شوند و گزینش آنها کاری یکسر اختیاری می شود.[۴۷]

از این رو به نظر یاکوبسن، در نخستین آثار فرمالیست ها، به ویژه شکلوفسکی، هر اثر ادبی به عنوان نمونه ای نهایی دانسته می شد و به تکامل ادبی توجه و عنایتی نمی شد؛ ولی در تکامل بعدی کار فرمالیست ها «هر اثر ادبی نظامی ساختاری شناخته شد که نظمی استوار به پایگان عناصر ادبی درونی خود دارد» و تکامل ادبی‌گونه ای دگردیسی در این پایگان دانسته شد. در ژانر خاص ادبی، این پایگان دگرگون می شود و حتی ژانرهای دیگر را نیز دگرگون می‌کند. فرمالیست ها به یاری «پارامتر نظری عامل مسلط» تاریخ ادبی روسیه را بازنوشتند. این نکته گستره های دیگر را نیز دربر گرفت و پیوند میان ادبیات و سایر پیام های کلامی مطرح شد. فهم دگرگونی های بیان ادبی و «عامل مسلط» راهگشای کار زبانشناسان شد:

> این جنبه از تحلیل فرمالیستی درباره‌ی حرکت زبان ادبی به راستی اهمیت زیادی برای پژوهش زبانشناسیک در کل یافت، چرا که توانست حلقه‌ی رابط برای همراه کردن (و ایجاد ارتباط میان) روش تاریخی و در زمانی با روش همزمانی ایجاد کند. پژوهش فرمالیستی نشان داد که دگرگونی و تکامل صرفاً دارای نظم متوالی تاریخی نیست، چنانکه مثلاً بگوییم نخست الف وجود داشت و بعد ب

> به‌جای آن پیدا شد. بل دگرگونی، پدیداری همزمان دانسته شد که به‌گونه‌ای مستقیم به‌دست می‌آید و ارزشی هنری متناسب با آن ساخته می‌شود.[۴۸]

سپس یاکوبسن نکته‌ی مهمی را درباره‌ی دیالکتیک وابستگی اثر هنری به سنتی که در آن شکل گرفته است و گسست از آن سنت طرح کرد: «خواننده‌ی یک شعر یا تماشاگر پرده‌ای نقاشی از دو نظام متفاوت به‌خوبی باخبر است: یکی قاعده‌های سنتی و دیگری نوآوری‌های هنری که همچون انحراف‌هایی از آن قاعده جلوه می‌کند. نوآوری یکسر علیه آن زمینه‌ی سنتی امکان دارد. پژوهش فرمالیستی نشان می‌دهد که این همراهی و همزمانی سنت و گسست از آن سازنده‌ی گوهر هر اثر هنری است».[۴۹]

بحث یاکوبسن دو نتیجه‌ی مهم دارد: ۱) در حکم یاری نظری عمده‌ای است به کوشش‌هایی که جهت شناخت «روش بیان» انجام شده‌اند. مقصود آثار کسانی چون هینریش ولفلین و لئو اسپیتزر است. ۲) تدقیق بحث فرمالیست‌ها در مورد دیالکتیک وابستگی به/ گریز از سنت‌هاست. میان مثال‌های گوناگونی که در اثبات حکم یاکوبسن می‌توان آورد، به جمله‌ای از یاسوجیرو ازو دقت کنیم که آثار واپسین دوره‌ی زندگیش بهترین مثال‌هایند از وابستگی به «سَرمشق» سینمای کلاسیک آمریکا و گسست از آن: «من باور ندارم که برای سینما بتوان دستور زبان یافت؛ باور ندارم که سینما می‌تواند فقط یک شکل داشته باشد. اگر فیلم خوبی ساخته شود، دستور زبان خود را خواهد ساخت».[۵۰]



بحثی که یاکوبسن درباره‌ی تقابل دو شیوه‌ی بیان استوار به استعاره واستوار به مجاز مرسل طرح کرده است، یکی از مهمترین جنبه‌های کار فکریش در زمینه‌ی نظریه‌ی ادبی است. یاکوبسن خود می‌گوید نخستین کسی که از این تمایز بحث کرده است میکو کرژوفسکی زبانشناس لهستانی بوده است. کرژوفسکی زبانشناس گمنامی که در جوانی درگذشت، در مقاله‌ای با عنوان «دوگونه هنر استوار به دوگونه همانندی» دو شکل از بیان هنری یکی استوار بر شباهت و دیگری استوار به همجواری را ازهم جدا دانسته بود.[51] یاکوبسن در یکی از نخستین نوشته‌هایش، مقاله‌ای درباره‌ی «فوتوریسم» به این تمایز اشاره کرد و سال‌ها بعد در آغاز دهه‌ی ۱۹۳۰ در مقاله‌ی «آیا سینما زوال می‌یابد؟» و در نسخه‌های آلمانی و چک «یادداشت‌هایی درباره‌ی پاسترناک» (۱۹۳۵) بحث خود را پیش برد. اما نکته‌ی اصلی را چند دهه‌ی بعد در مقاله‌ی «دوسویه‌ی زبان و دوگونه زبان‌پریشی» (۱۹۵۶) بیان کرد. شکل نظری نهایی را هم در مقاله‌ی «زبانشناسی و نظریه‌ی ادبی» می‌یابیم. یاکوبسن می‌گوید که تمرکز این بحث بر تمایز استعاره و مجاز مرسل زمانی پیش او اهمیت یافت که

بریک در مقاله‌ای این پرسش را مطرح کرد: «ما همواره در مورد کارهایی که آشکارا گرایش به شکل دارند پژوهش کرده‌ایم. اما درباره‌ی رآلیسم چه می‌توانیم بگوئیم؟ هنری که گرایش به ارزش‌هایی دارد که بیرون گستره‌ی هنر جای دارند.» یک سال بعد در پراگ، یاکوبسن در مقاله‌ی «درباره‌ی رآلیسم در هنر» این نکته را مطرح کرد که شیوه‌ی رآلیستی به معنای ایجاد «تصاویری» است که «با یکدیگر از راه همجواری مرتبط شده باشند».[52] دیگر برای یاکوبسن روشن بود که استعاره اساساً با شباهت یا بهتر بگوییم با جانشینی عناصر نسبت دارد، درحالیکه مجاز مرسل با همجواری یا به عبارت بهتر با همنشینی عناصر نسبت دارد. آن ایام، یاکوبسن می‌پنداشت که ستعاره بیشتر به نیّت مولف وابسته است، و مجاز مرسل بیشتر به شرایطی که اثر در آنها پدید می‌آید. اما، زود، این نظر را کنار گذاشت؛ او در دهه‌ی ۱۹۳۰ در پی پژوهشی در نظریه‌ی فیلم به سازوکار مجاز مرسل بیشتر آشنا شد و دریافت که اساس هنر سینماتوگراف مجاز مرسل است، چرا که تصاویر متحرک استوار به همنشینی هستند و نه شباهت یا جانشینی. نکته‌ای که به‌ویژه از دقت به نقش تدوین در سینمای آیزنشتاین و از تداوم تصاویر در آثار باستر کیتون و چارلی چاپلین شناختنی است.[53] یاکوبسن نوشته است: «سال‌ها بعد در بررسی زبان پریشی کشف کردم که دوگونه‌ی کلی آن به استعاره و مجاز مرسل همانندند. در نخستین، ناهنجاری‌ها و خطاها ناشی از شباهت [های عناصر زبانشناسیک] است و در دیگری ناشی از همجواری [آن عناصر]. نخستین از گزینش ساخته شده است، یعنی از منش «جانشینی» زبان و دومی از ترکیب ساخته شده است، یعنی از منش «همنشینی»».[54]

پیش از ادامه‌ی بحث درباره‌ی نظریات یاکوبسن، ضروری است که به دو نکته اشاره کنم. **نکته‌ی نخست** مقاله‌ای است که آخن‌بام در کتاب **درباره‌ی شاعری** (۱۹۲۳) در مورد آنا آخماتووا نوشته است و در آن شعر سمبولیست‌های روسی را ستوار به استعاره دانسته است، و درمقابل شعر آخماتووا را «در حکم انکار اصل استعاره» نامیده است.[55] در این مقاله آخن‌بام احکامی کلیتر نیز ارائه کرده است و شعر را وابسته به استعاره دانسته است و بنیان نثر را مجاز مرسل خوانده، و در پایان بحث شعر آخماتووا ر «نمونه‌ای یکه» نامیده است که بنیان بینش شاعرانه را زیرورو کرده است. یاکوبسن در مقاله‌ای درباره‌ی پاسترناک (۱۹۳۵) این احکام را دنبال کرد. حکم آخن‌بام طرح آغازین بحث است و اگر آن را گسترش می‌داد شاید به نتایج نظری همانند با بحث یاکوبسن می رسید. **نکته‌ی دوم**، اشاره‌ای است از سوسور. او یک بار این فرض را طرح کرد که قاعده‌ی همنشینی در زبان با قاعده‌ی تداعی زبان (که امروز آن را ویژگی نظامدار زبان می‌نامیم) تفاوت دارد و چه بسا که هریک به کنش ذهنی متمیزی وابسته باشند. سوسور به همین اشاره بسنده کرد و شاید

از آنجا که بحث را خارج از گستره‌ی زبانشناسی می‌دید، ادامه‌اش نداد. یاکوبسن، اما، به این تمایز بازگشت. به نظر او استعاره دارای نظم «نظامدار» است و مجاز مرسل دارای نظم همنشینی. پس، به دو گونه سخن متفاوت می‌توان دست یافت: یکی استعاری و دیگری بر پایه‌ی مجاز مرسل. گاه هردو سخن را می‌توان در سخنی کلی یافت، اما به هررو، در نهایت یکی از آنها بر دیگری مسلط است.

یاکوبسن رساله‌ی «دوسویه‌ی زبان و دوگونه زبان‌پریشی» را از این نکته آغاز کرد که زبان (همچون سایر نظام‌های نشانه‌ای) دارای منش دوگانه‌ی است. گفتار و نوشتار هریک دارای دو کارکرد متمایزند: «گزینش پاره‌ای از واحدهای زبانشناسیک و ترکیب آنها در درجه‌ای پیچیده‌تر».[۵۶] استعاره به گزینش مرتبط می‌شود که به معنای امکان جایگزینی است، و مجاز مرسل به امکان ترکیبی زبان مرتبط می‌شود، چرا که با عواملی همجوار در زبان و در واقعیت پیوسته است. زبان‌پریشانی که توانایی گزینش واحدهای درست زبانی را ندارند، نمی‌توانند موارد استعاری را بیان کنند. زبان‌پریشانی که قادر به ترکیب واحدهای زبانی نیستند، نمی‌توانند موارد وابسته به مجاز مرسل را بیان کنند: «در گفتار طبیعی، هردو فراشد گزینش و ترکیب حضور دارند... اما زیر تاثیر عاملی فرهنگی، شخصیتی یا روش گفتاری، یکی از این دو بر دیگری برتری می‌یابد.» یاکوبسن تاکید کرد که «آن شکل زبان پریشی که از مجاورت واژگان نتیجه شود، ریشه در کاربردهای مجاز مرسل در زبان دارد»؛[۵۷] و «در زبان‌پریشی استوار بر تشابه، استعاره ناممکن است و در زبان‌پریشی استوار به همنشینی مجاز مرسل ممکن نیست».[۵۸]

استعاره، گونه‌ای مجاز است که در آن واژه یا جمله‌ای که بیان حالتی، شخصی، چیزی یا کنشی است بر حالت، شخص، چیز یا کنشی دیگر دلالت کند تا میان آنها همانندی یا قیاس برقرار شود. حافظ که می‌گوید: «آه از آن نرگس جادو که چه بازی انگیخت»، نرگس را به جای چشم دلدارش به‌کار می‌برد، یا وقتی می‌گوید «ستاره‌ای بدرخشید و ماه مجلس شد» از محبوبش یاد می‌کند. آنگاه معنای زبانی واژگان نرگس و ستاره مورد نظر است که آنها به معنای گلی خاص و ستاره‌ای در آسمان به‌کار روند، اما اگر مقصود چشم دلدار یا خود او باشد، معنای استعاری دو واژه مورد نظر است.[۵۹] می‌توان گفت که استعاره بنیان شعر است، اما در نشانه‌های غیرزبانی نیز اهمیت دارد: سنبله‌ی گندم در یک پرچم به نشانه‌ی پرباری، و درختی خشک در فیلم ایثار آندری تارکوفسکی به نشانه‌ی زندگی می‌آید.

سخن مجازی آن است که واژه، جمله یا کنشی را در معنایی به‌کار گیریم که برای آن برنهاده نشده است.[۶] مجاز مرسل گونه‌ای خاص از سخن مجازی است که در آن کل

به‌جای جزء بیاید، یا جزء به‌جای کل. خواجه نظام‌الملک که می‌گوید: «... و به هر وقتی مملکت مضطرب گردد از جهت فتنه و آشوب و شمشیرهای مختلف و کشتن و سوختن...»،[۶۱] شمشیر را به‌جای لشکر آورده است. یا شکسپیر که می‌گوید: «تمامی جهان صحنه‌ای است/ و همه مردان و زنان بازیگرانند»،[۶۲] صحنه را به‌جای نمایش آورده است. مجاز مرسل در نشانه‌های غیرزبانی اهمیت زیاد دارد، تصویر کودکی در نشانه‌های کنار جاده به معنای وجود دبستانی در نزدیکی است.

در هر سخن می‌توان جابجا تسلط یکی از این دوگونه مناسبت را یافت. روش‌های گوناگون بیان ادبی بر اساس سلطه‌ی یکی از این‌دو وجود دارند. یاکوبسن می‌نویسد که اسطوره‌ها و حماسه‌های قهرمانی استوار به مجاز مرسل و اشعار غنایی روسی استعاری هستند، تآتر براساس استعاره شکل گرفته است و سینما براساس مجاز مرسل. اما در سینما فن محو تصاویر و شگردهای تدوین استعاری است و نمای نزدیک که کل را به یاری جزء نشان می‌دهد استوار به مجاز مرسل است. رمان در کل به مجاز مرسل وابسته است و لحظاتی از آن به‌گونه‌ای خاص استوار به این مجازند. مثلاً در توصیف خودکشی آنا کارنین تاکید تولستوی بر کیف او بیانی است همخوان با مجاز مرسل. در نظریه‌ی فروید درباره‌ی تاویل رویا دو فراشد چگالش و جابجایی استوارند به مجاز مرسل، اما فراشدهای شناسایی و نمادسازی استعاری هستند. در هنر نقاشی می‌توان گفت که در کوبیسم که هرپاره را از زاویه و ساحتی خاص رسم می‌کند تا به کلی تازه برسد مجاز مرسل اهمیت دارد، و در سوررالیسم که هر چیز به‌جای چیزی دیگر قرار گرفته است استعاره مهم است. نثر که «اساساً وابستگی معنایی اجزاء را مهم می‌داند» استوار به مجاز مرسل است و شعر به دلیل اهمیت گزینش و جانشینی عناصر استعاری است. نوشته‌های رآلیستی و رمان کلاسیک وابسته‌اند به مجاز مرسل «نویسنده‌ی رآلیست برای یافتن قاعده‌ی مناسبات استوار به وابستگی و همجواری از مجاز مرسل استفاده می‌کند و از طرح به فضاسازی و از شخصیت‌ها به زمینه‌ی زمانی و مکانی می‌رسد. او به خوبی از کارکرد مجاز مرسل باخبر است».[۶۳] اما نوشته‌های رمانتیک و سمبولیست استعاری هستند. بنا به تقسیم‌بندی یاکوبسن، رمان جدید که تبارش به سمبولیسم می‌رسد و واکنشی است به رآلیسم باید استعاری باشد. مثلاً در واپسین رمان جیمز جویس Finnegans Wake گزینش موارد مشابه (ساختن واژگان جدید، که هر واژه ترکیبی از واژگان گوناگون در زبان‌های متفاوت است) اهمیت کلیدی دارد. این رمان هم در شکل و هم در بیان روایی خود (رسیدن از کابوس چند تن به تاریخ جهانی) اثری است استعاری و اساساً شاعرانه. دیوید لاج معتقد است که یولیسس جویس نیز استعاری است. هرچند لحظاتی از رمان همچون توصیف جویس از دختری جوان (خدمتکار همسایه‌ی بلوم)

به مجازمرسل نزدیک می‌شود، چرا که قاعده‌ی اساسی آن رسیدن از جزء به کل است؛ اما اندیشه‌ی بلوم، دخترک را به همسایه و همسرش پیوند می‌زند، سن همسر همسایه را با دخترک قیاس می‌کند و... بدین‌سان در یک بند داستان به استعاره می‌رسیم. مهمتر از این، ساختار کلی **یولیسس** استعاری است، یعنی بر پایه‌ی گزینش و قیاس برقرار است (مهمترین آنها توازی ساختار رمان با **ادیسه‌ی هومر**).[۶۴]

ژرار ژنت در مقاله‌ی «مجازمرسل در آثار پروست» کوشید تا منش اصلی رمان پروست **در جستجوی زمان از دست رفته** را دریابد.[۶۵] او از قول پروست نقل کرد: «بدون استعاره، خاطره‌ی راستین وجود ندارد.» اما بعد افزود: «بدون مجازمرسل نیز، مناسبات میان خاطره‌ها، داستان و رمان وجود نخواهد داشت.» ساختار ژرف رمان پروست چون ساختار نهایی **یولیسس** جویس استعاری می‌نماید. کنش خاطره‌ی غیرارادی (که انگیزه‌ی اصلی روایت به حساب می‌آید) مرتبط ساختن تجربه‌ها به یکدیگر بر اساس تشابه آنهاست. مثلاً برای راوی بی‌نظمی سنگفرش گذرراهی در پاریس، یادآور سقف کلیسای «سن مارک» در ونیز است. ساختار رمان استوار است بر شباهت‌ها و جانشینی‌ها، و نه همنشینی‌ها. از این رو **در جستجوی زمان از دست رفته** استعاری می‌نماید. اما کار اینجا به آخر نمی‌رسد. ژنت معتقد است که هرچند سازوکار درونی خاطرات استعاری است، توضیح و شکل ظهورشان همخوان با مجازمرسل است. در موردی دیگر ژنت دو توصیف از کلیسایی را در **طرف خانه‌ی سوان** و **سدوم و عموره** با هم قیاس می‌کند، نخستین توصیف راوی، همخوان با فضای رویایی بالبک، استعاری است؛ اما توصیف دوم استوار به مجاز مرسل می‌نماید. با دقت بیشتر به همین دو بیان درمی‌یابیم که جدایی استعاره/ مجازمرسل گاهی ممکن نیست. به‌عبارت دیگر، نمی‌توان سلطه‌ی یکی از آنان بر دیگری را قاطعانه پذیرفت. چند سال پیش از انتشار مقاله‌ی ژرار ژنت، ناقد انگلیسی، استیفن اولمن، در بحث از رمان پروست به دوگونه‌ی متمایز خیالپردازی اشاره کرده بود: گونه‌ی استعاری که براساس مناسبات همانند قرار گرفته است و گونه‌ای دیگر استوار است به مناسبات همنشینی.[۶۶] زمانی که پروست از «رنگ‌های زنده، سرخ خونرنگ و دوست‌داشتنی» همچون تاثیر نام شامپی یاد می‌کند (اشاره‌ای می‌کند به داستان ژرژ ساند) کارش استعاری می‌نماید «اما اگر با دقت به زمینه‌ی بحث او توجه کنیم متوجه می‌شویم که رابطه‌ی میان نام و رنگ استوار به مجاز مرسل است و نه بر استعاره.» اینجا شباهتی پنهان یا گونه‌ای قیاس درکار نیست، بل بیان به مناسبتی یکسر بیرونی وابسته است. مجاز مرسل به گمان اولمن فاقد «نیروی اصیل و بیانگر استعاره» است و بیشتر به‌جای مناسبتی استعاری قرار می‌گیرد؛ اما در سویه‌ی بیانگرش گاه نیروی بیان استعاره را می‌یابد. اولمن نشان داده است که جدا کردن استعاره از مجاز مرسل

در سخن کار آسانی نیست. ژرار ژنت از اولمن گامی پیشتر نهاد و ثابت کرد که بیشتر استعاره‌های خصلت نمای آثار پروست مجاز مرسل هستند. خاطره‌ی غیرارادی در آثار پروست، هرچند براساس تشابه استوار است (همچون مزه‌ی شیرینی مادلن در چای، بوی نا، رطوبت، بوی گل‌ها و صداها که همه براساس گونه‌ای تشابه آفریننده‌ی جادوی خاطره‌اند)؛ اما به‌دلیل حضور مستقیم این تشابه، دستکم به معنای آشنای واژه، استعاری نیستند.[۶۷] در رمان پروست «استعاره و مجاز مرسل به هیچ‌رو متضاد یکدیگر نیستند. هوادار همدیگرند و باهم نسبت دارند... گونه‌ای همزیستی در دل نسبت‌هایشان نهفته است: نکته‌ی اصلی نقش مجاز مرسل است در استعاره».[۶۸] به **زمان بازیافته** دقت کنیم: «حقیقت آغاز نمی‌شود، مگر جایی که نویسنده دو موضوع متفاوت را درنظر آورد، نسبت آنها را در جهان هنر چنان مطرح کند که قابل قیاس با رابطه‌ی علت و معلولی جهان علم باشد، و آن هردو را در حلقه‌ی روش بیانی زیبا گرد آورد و همچون خود زندگی، درحالیکه دو حس را دریک مشخصه‌ی مشترک همراه می‌کند، گوهرشان را بارهایی از قید احتمال زمان رها کند و آنها را درپیوند ناگسستی وصلت واژگان همبسته نماید».[۶۹]

دیوید لاج در کتاب **حالت‌های نگارش مدرن** (۱۹۷۷) نقد از نظریه‌ی یاکوبسن را پیش برد؛ او نشان داد که در تمامی هنرها مسأله‌ی «زمینه» برای درک حالت مجازها، اهمیت کلیدی دارد. آنچه دریک زمینه‌ی خاص استعاری است می‌تواند درزمینه‌ی دیگری برپایه مجاز مرسل شکل یافته باشد.[۷۰] در زمینه‌ی «جغرافیایی» مه در رمان **بلیک هاوس** چارلز دیکنس مجاز مرسل است (مه مساوی است با لندن) و درزمینه‌ی اجتماعی استعاری است (مه مساوی است با نظام حقوقی). کوچه‌ی پررفت و آمد در آغاز فیلم **شکوفه‌های پژمرده** دیوید وارک گریفیث نمایشگر محله‌ی فقیرنشین است در پایان فیلم همین کوچه جانشین جهانی می‌شود فاقد شفقت و عدالت، جهانی وحشی و خشن؛ و به این اعتبار استعاره است. لاج نشان داده است که حتی بسیاری از اشعار غنایی که بنا به فرض یاکوبسن استعاری هستند، دربسیاری لحظات بنا به تاویل خواننده می‌توانند برپایه‌ی مجاز مرسل شکل گیرند.[۷۱]

۵

به نظریه‌ی شعری یاکوبسن انتقاد زیاد کرده‌اند. دیدیم که به گمان او شعر در بنیان خود استوار به استعاره است. اما رابرت اسکولز نوشته است که درپژوهش سخن شاعرانه ناگزیریم شعر را از استعاره به بیانی متکی به «همنشینی و مجاز مرسل» تبدیل کنیم. نظریه و تحلیل یاکوبسن توجه ما را به مشخصه‌های صوری شعر جلب می‌کند (دریافت قواعد شعری،

آهنگ، وزن و تصاویر) و می‌کوشد تا کارکرد عاطفی پیام شاعرانه را به کارکرد ارجاعی تبدیل کند؛ یعنی بحث از خود شعر را به زمینه‌ی کلی آن یعنی زبان بکشاند.[۷۲] تحلیل ادبی در کل (و نظریه‌ی یاکوبسن به گونه‌ای خاص) تلاش دارند تا روش بیان خاص و کار ویژه‌ی زبانی شاعر را کاربردی همگانی دهند. یاکوبسن می‌پذیرد که گفتار شاعر از نظام نشانه هایی پیروی می‌کند که به گونه ای نسبی از نظام نشانه های زبان معیار متمایز است، اما در بررسی اشعار کوشیده است تا نشان دهد که دو نظام نشانه، درواقع، یکی هستند و دست‌آخر امکانات زبان سازنده‌ی گفتار شاعر است. این نکته مورد انتقاد اسکولز است. به گمان او تلاش برای اثبات این همانی دو نظام نشانه نادرست است، چرا که نظام نشانه های شعر از نظام نشانه های زبان متفاوت است.[۷۳] و در نتیجه تلاش برای تبدیل کارکرد عاطفی به کارکرد ارجاعی محکوم به شکست است. اسکولز با اشاره به تحلیل یاکوبسن و لوی استروس از شعر «گربه ها»ی بودلر می‌گوید که دو نویسنده در رسیدن به هدف تبدیل شعر بودلر از الگوی زبانشناسیک به نظام بیان شاعرانه ناکام مانده‌اند: «ساختارگرایان آنجا که حکم می‌دهند ناقد ناگزیر است اصطلاح های خود را از زبانشناسی وام گیرد، کاملاً حق دارند. راستی که این اصطلاح ها بهترین موادی هستند که ما در اختیار داریم. اما بررسی ساختاری، مسائل اصلی شعر را حل نمی‌کند. اگر هنر شاعری تنها پیام ها را در ساختارهای شاعرانه‌ی خاص جای می‌داد، آنگاه کار آسان می شد، چرا که دقت به دستور زبان ویژه و ساختار نحوی راهی به شناخت راستین کار ادبی به حساب می‌آمد.» اسکولز می افزاید از آنجا که کار ادبی، به‌ویژه شعر اساساً گونه‌ای پاسخ است، استوار به آگاهی از سویه‌ی دوگانه‌ی فرستنده‌ی پیام و گیرنده‌اش، و آگاهی به سویه‌ی دوگانه‌ی رمزگان به کار رفته و زمینه‌ی اثر، پس «هر تفسیر از شعری خاص باید فراتر از معرفی حضور آن در ساختار کلامی ویژه‌ای برود».[۷۴] اینجا اسکولز از دیدگاه هرمنوتیک هرش یاری می‌گیرد که «نظریه‌ی ادبی و نظریه‌ی شعر، هرگز ما را به روش‌شناسی ویژه‌ای که در تفسیر تمامی اشعار کارآیی داشته باشد، نخواهد رساند.» هرش در پی شناخت معنای نهایی اثر ادبی و شعر است، اما یاکوبسن این معناشناسی را یکسر کنار گذاشته و به تاکید گفته است که هدفش یافتن پاسخی به این پرسش نیست که شعر چه می‌گوید بل می‌خواهد بداند که شعر از چه چیز ساخته می شود. تنها پس از یافتن پاسخ به نکته‌ی آخر می‌توان وارد گستره‌ی معناشناسیک شد. هرش واسکولز، تحلیل شعری یاکوبسن را برای رسیدن به معنای نهایی نابسنده می‌دانند، اما نکته اینجاست که یاکوبسن اساساً در پی معنای نهایی نیست. همانطور که نظریه های مدرن در هرمنوتیک ادبی «معنای نهایی متن» را کنار گذاشته اند. باری، یاکوبسن با تحلیل زبانشناسیک شعر می‌کوشد تا زبان ویژه‌ی شعر را بیابد که از

معناشناسی زبان استانده، متعارف و هرروزه جداست. اما باور ندارد که نظام نشانه‌های شعر چیزی است یکسر متفاوت از نظام نشانه‌های زبانی. کار یاکوبسن، گام بزرگی است که به‌سوی شناخت «معناشناسی شعر» برداشته شده است. شاید مهمترین گام در گستره‌ی نظریه‌ی ادبی است، زیرا شرط آغازین و بنیادین رسیدن به «افق معنایی شعر» را یافته است.[۷۵]

در دهه‌ی ۱۹۶۰ تحلیل و بررسی ساختاری شعر با استفاده از روش یاکوبسن دنبال شد. یکی از مهمترین نمونه‌ها، آثار یوری لوتمن مهمترین سخنگوی «مکتب تارتو» است که در اتحاد شوروی روش موکاروفسکی و یاکوبسن را به کار بست.[۷۶] بحث دیگر نوشته‌های ساختارگرایان فرانسوی درباره‌ی شعر است که هنوز تداوم دارد. میکل ریفاتر در **رساله‌هایی درباره‌ی روش بیان ساختاری** بحث یاکوبسن را ادامه داد.[۷۷] ریفاتر به حکم اصلی یاکوبسن یعنی استقلال معناشناسیک منش شعری، این حکم را افزود که هر شعر در زمان خواندنش شکل می‌گیرد. به نظر ریفاتر، شیوه‌ی خواندن گونه‌ای درک «بنیان استعاری شعر، یعنی گزینش عناصر است»؛ او تاکید کرد که هر پدیده‌ی ادبی «تنها خود متن نیست»، بل خواننده‌ی آن و مجموعه‌ی واکنش های ممکن خواننده نسبت به متن از عناصر اصلی پدیده‌ی ادبی به شمار می‌آیند. به عبارت دیگر به جای بیان باید از کنش بیانگری یاد کرد و در این کنش نقش خواننده‌ی متن کم از مولف نیست.[۷۸] هرگونه «ارتباط ادبی» به گونه‌ای بازی همانند است که متن قاعده‌هایش را تعیین می‌کند. در تحلیل آخر، زبان سازنده‌ی این قاعده‌هاست و «واقعیت نیّت مولف تنها پس از متن» شکل می‌گیرد. در این بازی هیچ تفاوتی میان «من» در یک زندگینامه‌ی خود نوشته (اتوبیوگرافی) و هر ضمیر دیگری در سایر متون وجود ندارد. مولف در متن حضور ندارد، او هم چون دیگر عناصر متن به قلمرو زبان وارد می‌شود، به گفته‌ی ریفاتر «زبانی می‌شود»، واقعیتی افزوده به متن که تنها پس از به پایان رسیدن مطالعه‌ی متن به تصور خواننده درمی‌آید. خواننده مولف را همچون متن ایجاد می‌کند و میان این مولف زاده‌ی متن (ساخته‌ی خواننده) و آن مولف که همچون شخصیتی تاریخی وجود دارد، فاصله‌ی زیادی است؛ تلاش برای یکی کردن آنها هیچ نیست «مگر ویران کردن متن».[۷۹]

پس از ریفاتر چند پژوهشگر جوان روش یاکوبسن را در بررسی شعر ادامه دادند. ژاک ژنی ناسکا، کتابی را به خواندن شعری از ژراردو نروال اختصاص داد[۸۰]؛ و هنری مشونیک پیشنهاده‌ی اصلی سه مجلد کتاب **در دفاع از نظریه‌ی ادبی** را چنین نظم داد که هرگونه معنای شعر، در شکل آن یافتنی است. او مفهوم «معنا - شکل» را به کار گرفت و نوشت که

منش اصلی زبان شعری که فراتر از دستور زبان می رود بنیان واژگان‌شناسی تازه‌ای است که در آن هر واژه در حکم درونمایه‌ای خاص است و از اینجا مفهوم «واژه- مایه» را ساخت و آن را پایه‌ی اصلی شعر دانست. می‌توان تحلیل مشونیک از شعر «ترانه‌های پاییزی» بودلر را نمونه‌ای از کارش دانست. ریفاتر نشان داد که واژگان «هم آوا« در این شعر بودلر به کار «درونی کردن» مرگ آمده‌اند. همانطور که هر واژه می‌تواند از دو یا چند واحد معنایی ساخته شود، معنای شعر در نهایت دربرگیرنده‌ی «واحدهای معنایی شاعرانه‌ی متفاوت» است.[۸۱] برخلاف احکام انتقادی که علیه نظریه‌ی یاکوبسن ارائه شده‌اند حکم او در مورد تمایز معناشناسیک زبان هرروزه و زبان شعر آغازگاه کار مشونیک (وریفاتر) قرار گرفت. ریفاتر در مقاله‌ی «معناشناسی متن» همچون یاکوبسن «تمایز زبان شعر از زبان زندگی» را در ابهام معنایی شعر یافت. او نوشت که گزینش واحدهای معنایی در هر شعر اساس دلالت را از میان می‌برد، و این کنش بی‌شک سازنده‌ی نظام دلالت چندمعنایی است.[۸۲] به این اعتبار شعر گذر از یک معنا به معناهای بی‌شمار است.

بدون آثار یاکوبسن دیگر نمی‌توان به شعر اندیشید.

یادداشت‌های فصل سوم

۱. دو مجلد از برگزیده‌ی آثار یاکوبسن به مباحث ادبی اختصاص یافته‌اند:

R. Jakobson, *Selected Writings, vol. 3: Poetry of Grammer and Grammer of Poetry*, ed. S. Rudy, The Hague, 1981.

R. Jakobson, *Selected Writings, vol. 5: On Verse, its Masters and Explorers*, ed. S. Rudy, The Hague, 1979.

برگزیده‌ی فرانسوی آثار یاکوبسن در زمینه‌ی نظریه‌ی ادبی به همت تزوتان تودورف منتشر شده است:

R. Jakobson, *Questions de poétique*, Paris, 1973.

R. Jakobson, *Russie, folie, poésie*, Paris, 1986.

مقاله‌ی مشهور یاکوبسن درباره‌ی شعر هلدرلین در کتاب دوم، ص‌ص ۲۱۴-۱۷۱.

۲. یکی از این متون، گفتگوی یاکوبسن با همسر و همکارش کریستینا پومورسکاست که نخستین بار به زبان فرانسوی منتشر شد، و من از برگردان انگلیسی آن استفاده کرده‌ام:

R. Jakobson and K. Pomorska, *Dialogues*, Cambridge u.p., 1983.

گونه‌ای دیگر از شناخت «زندگی فکری» یاکوبسن با کتاب زیر ممکن است:

R. Jakobson, *Une vie dans le langage*, Paris, 1984.

این کتاب مجموعه ای است از هفت پسگفتار که یاکوبسن بر هفت مجلد آثارش نوشته است. بخش مربوط به «نظریه‌ی ادبی» در فصل ششم آمده است؛ ص ص ۱۵٤-۲۳۷.

3. T. A. Sebeok ed, *Style in Language*, New York, 1960.
R. Jakobson, *Essais de linguistique génerale* Paris, 1963.

4. R. Jakobson, *Essais de linguistique génerale*, pp. 213-215.

5. *Ibid.*, p. 220.

۶. همه‌ی ما پیام‌ها را به کارکردهای مختلف تقسیم می‌کنیم. اما آنجا موقعیت خود را درک می‌کنیم که کارکرد ادبی پیام را دانسته باشیم.

7. *Ibid.*, p. 218.

8. *Ibid.*, p. 219.

9. K. Buhler, *Sprach Theorie*, Stuttgart, 1965, p. 24 ff.

10. J. Lyons, *Semantics*, Cambridge u.p., 1977, vol. 1, pp. 52-56.

11. V. Erlich, *Russian Formalism, History-Doctrine*, Yale u.p., 1981, p. 94.

۱۲. مقاله‌ی یاکوبینسکی در نشریه‌ی *Poetik* شماره‌ی ۳، نقل از:
H. Markiewicz, "The Limits of Literature", R. Cohen ed, *New Directions in Literary History*, London, 1974, p. 192. n.

13. V. Erlich, *op.cit.*, p. 181.

۱٤. «منش شعری» را در برابر واژه‌ی روسی Basnickost آورده‌ام.

15. T. Todorov, *Critique de la critique*, Paris, 1984, pp. 17-18.

و نیز نگاه کنید به مقاله‌ی تودورف درباره‌ی ریشه‌های فرمالیسم روسی در شماره‌ی ویژه‌ی یاکوبسن نشریه‌ی زیر:

Cahiers Cistre, 5, 1978.

16. T. Todorov, *op.cit.*, p. 24.

17. K.P. Moritz, *Schriften Zur Aesthetik Und Poetik*, Tubingen, 1962, p. 6.

18. R. Jakobson, *Form Und Sinn*, Munich, 1974, pp. 176-177.

19. T. Todorov éd, *Théorie de la littérature*, Paris, 1966, pp. 31-75.

20. R. Jakobson and K. Pomorska, *op.cit.*, pp. 110-111.

21. R. Jakobson, *Essais de linguistique generale*, pp. 78-86.

۲۲. شعرهای پوشکین را به زبان چک مترجمی برجسته به‌نام بوهومیل ماتسیوس ترجمه کرده بود و همین ترجمه مورد بررسی یاکوبسن قرار گرفت. ترجمه‌ی لهستانی آنها نیز کار شاعر و زبانشناسی مشهور به‌نام جولیان توویم بود.

23. R. Jakobson, *op.cit.*, p. 86.

۲٤. شهرت خیام درغرب به دلیل ترجمه‌ی انگلیسی رباعیات است (کار ادوارد فیتس جرالد) که

می‌دانیم «ترجمه‌ی وفاداری» نیست، و روحیه‌ی واپسین دوره‌ی شعر رمانتیک انگلیس را بازمی‌تابد.

25. R.M. Rilke, *Duino Elegies*, trans. J.B. Leishman and S. Spender, London, 1939 (First edition).

26. R.M. Rilke, *Duino Elegies, the Sonnets to Orpheus*, trans. A. Poulin, jr. Boston, 1975.

27. R. Jakobson, *Questions de poétique*, p. 20.

28. *Ibid.*, p. 124.

29. G. Genette., *Seuils*, Paris, 1987, p. 31.

30. R. Jakobson, *Form und Sinn*, p. 150.

31. T. Todorov, *Théories du symbole*, Paris, 1985, pp. 340-341.

32. M. Blanchot, *Faux pas*, Paris, 1943.

G. Genette, *Palimpsestes*, Paris, 1982, p. 239.

33. J.P. Sartre, *Situations*, Paris, 1948, vol. 2, p. 63.

34. R. Jakobson, *Questions de poétique*, p. 125.

35. *Ibid.*, pp. 127-142.

در سینما که هنری است ــ به گفته‌ی یاکوبسن ــ اساساً استوار به مجاز مرسل، این نکته موردی آشناست که مکان بیانگر ــ گاه کاملی ــ از کنش‌ها (و حتی بیش از این بیانگر موقعیت‌ها و زندگی درونی و ذهنی شخصیت‌ها) باشد. داچا یا خانه‌ی روستایی در فیلم آینه آندری تارکوفسکی و تصاویری از ساحل آتامی در داستان توکیو یاسوجیرو ازو، و شهر بزرگ در طلوع مورنائو مثال هایی از این «حضور مکان به جای کنش» هستند.

۳۶. در مورد توازی نگاه کنید به فصل یازدهم در:

R. Jakobson, and K, Pomorska, *Dialogues*, pp. 99-109.

37. R. Jakobson, *Questions de poétique*, pp. 401-419.

و نگاه کنید به مقاله‌ی ریفاتر در مورد کارلوی استروس و یاکوبسن:

M. Riffaterre, "Two Approaches", J. Ehrman ed, *Structuralism*, New York, 1970, pp. 188-230.

شعر «گربه‌ها»ی بودلر شصت و ششمین شعر در گل‌های بدی است که شاعر آن را در آغاز کار شعریش در ۱۸۴۷ سروده بود.

۳۸. بحث دقیقی در مورد روش کار یاکوبسن در کتاب زیر آمده است:

J. Culler, *Structuralist Poetics*, London, 1975, pp. 53-54.

39. U. Eco, *A Theory of Semiotics*, Indiana u.p., 1975, p. 261.

40. B. Croce, *Guide to Aesthetics*, New York, 1963, p. 8.

ب. کروچه، کلیات زیباشناسی. ترجمه ف. روحانی، تهران، ۱۳۵۰، ص ۵۳

41. U. Eco, *op.cit.*, p. 262.

42. R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, p. 210.

43. R. Jakobson, *Questions de poétique*, pp. 145-151.

44. *Ibid.*, pp. 145-146.

45. *Ibid.*, p. 146.

46. *Ibid.*, pp. 147-148.

47. *Ibid.*, p. 148.

48. *Ibid.*, p. 149.

49. *Ibid.*, pp. 150-151.

50. D. Bordwell, *Ozu and the Poetics of Cinema*, Princeton u.p., 1988, p. 51.

51. R. Jakobson and K. Pomorska, *op.cit.*, pp. 125-135.

52. *Ibid.*, pp. 127-128.

53. *Ibid.*, p. 129.

54. *Ibid.*, p. 130.

.۵۵ کتاب آخن‌بام باری دیگر در سال ۱۹٦۱ در مسکو منتشر شد. بازگفت از صفحات ۸۸-۸۷ این چاپ است که در کتاب زیر آمده است:

T. Todorov, *Théories du symbole*, Paris, 1985, p. 350.

56. R. Jakobson, *Essais de linguistique géneral*, pp. 45-49.

57. *Ibid.*, p. 57.

58. *Ibid.*, p. 61.

.۵۹ نگاه کنید به:

م.ج. کزازی، زیباشناسی سخن پارسی، بیان، تهران، ۱۳٦۸، ص ص ۱۳۸-۹۳.

.٦۰ پیشین، ص ص ۱۵٤-۱۳۹.

.٦۱ نظام‌الملک طوسی، سیاستنامه. تدوین ج. شعار، تهران، ۱۳۵۸، ص ۱۷۱

.٦۲ خطابه‌ی ژاک درباره‌ی هفت پله‌ی زندگی آدمی در نمایش آن‌سان که بخواهی، پرده‌ی ۲، صحنه‌ی ۷.

63. R. Jakobson, *op.cit.*, p. 63.

64. M. Bradbury and J. Mc Farlane ed, *Modernism*, London, 1983, pp. 485-486.

65. G. Genette, *Figures*, Paris, 1972, vol. 3, pp. 41-66.

66. S. Ullmann, *Language and Style*, Oxford, u.p., 1964.

67. G. Genette, *op.cit.*, pp. 55-58.

68. *Ibid.*, p. 42.

69. M. Proust, *A la recherche du temps perdu*, Paris, 1954, vol. 3, p. 889.

70. D. Lodge, *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the*

Typology of Modern Literature, London, 1977.

71. *Ibid.*, pp. 182-185.

دیوید لاج مجموعه‌ی معتبر و کارآمدی از نوشته‌های نویسندگان ساختارگرا و شالوده‌شکن تهیه کرده است که خواندن آن را توصیه می‌کنم:

D. Lodge ed. *Modern Criticism and Theory*, London, 1988.

72. R. Scholes, *Structuralism in Literature*, Yale. u.p., 1974.

73. *Ibid.*, p. 29.

74. *Ibid.*, pp. 38-39.

۷۵. نگاه کنید به:

R. Jakobson, *Language and Literature*, ed.K. Pomovska and S. Rudy, Harvard. u.p., 1987.

۷٦. درباره‌ی اصول اندیشه‌های لوتمن نگاه کنید به فصل پنجم همین کتاب.

77. M. Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, Paris, 1971.

به ویژه نگاه کنید به مقاله‌ی «ادراک خواننده از روایت».

78. M. Riffaterre, *La production du texte*, Paris, 1979, p. 9.

79. *Ibid.*, p. 11.

80. J. Geninaska, *Analyse structurale des "Chimére" du Nerval*, Paris, 1971.

81. H. Meschonnic, *Pour la poétique*, Paris, 1973, vol.3, pp. 277-336.

82. M. Riffaterre, *La production du texte*, p. 44.

فصل چهار

منطق مکالمه: باختین

من می‌گویم. تو حرف مرا می‌فهمی، پس ما هستیم.

فرانسیس پونژ

۱

تزوتان تودورف، باختین را «مهمترین اندیشه‌گر شوروی در گستره‌ی علوم انسانی و بزرگترین نظریه‌پرداز ادبی سده‌ی بیستم» خوانده است.[1] باختین اساس «منطق مکالمه» را پایه نهاد؛ اما در طول زندگی، آثارش (به دلیل اختناق استالینیستی) هرگز موضوع مکالمه قرار نگرفت. پنجاه سال فعالیت فکری باختین، طرحی عظیم که زبانشناسی، نقد ادبی و شناخت‌شناسی را دگرگون کرد، در انزوا گذشت و جز شماری اندک از دستاوردهای اندیشمندانه‌اش منتشر نشد. اکنون، اما، زمان مکالمه آغاز شده است: مکالمه با باختین. «منطق مکالمه» ساحت بینامتنی است. هر سخن (به‌عمد یا غیرعمد، آگاه یا ناآگاه) با سخن‌های پیشین که موضوع مشترکی باهم دارند، و با سخن‌های آینده، که به یک معنا پیشگویی و واکنش به پیدایش آنهاست، گفتگو می‌کند. آوای هرمتن در این «همسرایی» معنا می‌یابد. این نکته تنها در مورد ادبیات صادق نیست، بل در حق هرشکل سخن کارآیی دارد. فرهنگ به این اعتبار مکالمه‌ای است میان انواع سخن (که در ناخودآگاه همگانی وجود دارند). فرهنگ بیرون «منطق مکالمه» بی‌معناست. در میان انواع بیان هنری رمان شکلی است که این همسرایی یا «چندآوایی» را بهتر بازتاب کرده است. از این رو بخش عمده‌ای از کار فکری باختین بر پژوهش ساختار رمان متمرکز شده است. آثار داستایفسکی، صرفاً موضوع بحث یکی از مهمترین کتاب‌های باختین نبود، بل به‌راستی، رمان‌نویس روسی استاد او در «منطق مکالمه» محسوب می‌شد. او به باختین نشان داد که انسان اساساً در گرو مکالمه وجود دارد و فرهنگ در جریان مکالمه ادامه می‌یابد. واژه‌ی «پرسش» و مترادف‌های آن در عنوان بیشتر آثار باختین به‌کار رفته است: **پرسش‌های نظریه‌ی ادبی داستایفسکی**، **پرسش‌های ادبیات و زیبایی‌شناسی**، **پرسش متن** و... پرسش یکی از مهمترین پایه‌های تداوم مکالمه است. امروز، به شکرانه‌ی آثار امانوئل لویناس، هانس گئورگ گادامر، مارتین بوبر، پل ریکور و بسیاری از اندیشمندان دیگر اهمیت مکالمه دانسته شده است و آزاداندیشی فلسفی با آزادیخواهی سیاسی- اجتماعی همراه شده است. از این رو

بازگشت به آثار باختین صرفاً در چارچوب نظریه‌ی ادبی جای نمی‌گیرد، بل راهگشای مباحث بسیاری در زمینه های فلسفه و علوم انسانی است.

میخاییل باختین به سال ۱۸۹۵ در «اورل» به دنیا آمد. در دانشگاه ادسا زبانشناسی خواند. در آغاز دهه‌ی ۱۹۲۰ حلقه‌ای از یاران همفکر گرد او آمدند: ولوشینوف زبانشناس، یومپیانسکی شاعر و موسیقیدان، کاگان فیلسوف، مدودف ناقد، سولرتیتسکی موسیقیدان، شاگال نقاش و توبیانسکی فیلسوف. از سوی دیگر باختین با جنبش فرمالیست های روسی نزدیکی و همفکری یافت. او همواره اهمیت آثار فرمالیست ها را یادآوری کرد و در کتابی که به سال ۱۹۲۸ با نام مدودف منتشر کرد یعنی **روش فرمال در پژوهش ادبی** نوشت: «فرمالیست ها نقشی اساسی در ادبیات روسی دارند و مهمترین نکته ها را در علم و نظریه‌ی ادبی مطرح کرده اند». سال ها بعد، در ۱۹۷۰، فرمالیست ها را «تاثیرگذارترین دانشمندان شوروی» نامید.[۲] البته باختین به کار فرمالیست ها انتقاد هم داشت و هرگز نپذیرفت که او را در «حلقه‌ی فرمالیست ها» جای دهند. او در کتاب **روش فرمال در پژوهش ادبی** نوشته بود: «شالوده‌ی اثر ادبی، موضوع راستین نظریه‌ی ادبی است»؛[۳] اما مقصودش از واژه‌ی روسی Konstrukcija یا شالوده، همان شکل یا فرم نبود که فرمالیست ها بررسی آن را موضوع اصلی کارشان می‌دانستند. باختین هرگز نپذیرفت که بتوان متن را در گسست از «تعیّن های اجتماعی» شناخت. باور او به «چندگونگی آوایی» در هنر، مانع از آن می شد که متن را در جدایی و گسست از تکامل اجتماعی و تاریخی بررسی کند. این نکته‌ای جذاب است که باختین هرگز اثری واحد را موضوع بررسی خود قرار نداد، بل همواره در پی فهم وجوه مشترک آثار بود، چه آثار یک نویسنده (داستایفسکی یا رابله) چه آثاری که در چارچوب یک ژانر خاص ادبی نوشته شده‌اند. به عبارت دیگر، موضوع تحلیل ادبی به نظر باختین همواره موقعیت سخن در مناسبت بود و آن‌دسته از آثار فرمالیست ها را که به نکته‌ی تاریخ ادبی پرداخته اند بیش از دیگر آثارشان به روح اندیشه ها و آثار خویش نزدیک می یافت. در جریان دهه‌ی ۱۹۲۰ باختین رساله های زیادی نوشت که شماری از آنها یا به نام خود او، و یا به نام یارانش منتشر شدند. از گونه‌ی دوم می‌توان از سه کتاب نام برد: **فرویدیسم** به نام و.ن. ولوشینوف (۱۹۲۷)، **روش فرمال در پژوهش ادبی** به نام ب.ن. مدودف (۱۹۲۸) و **مارکسیسم و فلسفه‌ی زبان** به نام و.ن. ولوشینوف (۱۹۲۹).[۴] نخستین کتابی که به نام خود انتشار داد **پرسش های نظریه‌ی ادبی داستایفسکی** (۱۹۲۹) بود.[۵] کتابی که نخستین پیش نویس آن را به سال ۱۹۲۲ به پایان برده بود. انتشار این کتاب توجه معدودی از ناقدان را به خود جلب کرد. درحالیکه چاپ بعدی آن که در ۱۹۶۳ در مسکو انجام شد (که در آن

متن نخستین چاپ دگرگون شده بود) حادثه‌ی ادبی مهمی دانسته شد. همزمان با انتشار چاپ نخست کتاب، باختین به جرم «تبلیغ مواضع کلیسای ارتدکس» دستگیر و محاکمه شد و به پنج سال زندان در اردوگاه‌های کار اجباری محکوم گردید. در سال‌های بعد چهار مقاله‌ی او به نام ولوشینوف و رساله‌ای طولانی با عنوان **فرمالیسم و فرمالیست‌ها** به نام مدودف منتشر شدند؛ به دلیل بیماری، محکومیتش به «تبعید در کازاخستان» تغییر یافت و در شهرهای مرزی کازاخستان و سیبری، به‌ویژه در شهرک کوستنای در اداره‌های دولتی، کارمندی کرد. به سال ۱۹۳۶، پس از پایان دوران محکومیت در انجمن آموزشی سارانسک کار کرد و سال بعد به شهر کیمر نزدیک مسکو منتقل شد و اجازه یافت که در مدارس به تدریس زبان‌های روسی و آلمانی پردازد. در سال‌های جنگ، در انجمن ادبی فرهنگستان شوروی کار کرد؛ و به سال ۱۹۴۵ به انجمن سارانسک بازگشت و تا سال ۱۹۶۱ آنجا باقی ماند. سال ۱۹۶۳ کتاب **پرسش‌های نظریه‌ی ادبی داستایفسکی** را در مسکو منتشر کرد. دو سال بعد اجازه یافت تا کتاب **آثار فرانسوا رابله و فرهنگ مردمی در سده‌های میانه و رنسانس** را منتشر کرد؛ کتابی که نگارش آن به سال ۱۹۴۰ به پایان رسیده بود.[۶] باختین در سال ۱۹۶۹ به دلیل بیماری به مسکو رفت. واپسین سال‌های زندگی را در خانه‌ی سالخوردگان گذراند و در مارس ۱۹۷۵ در هشتاد سالگی درگذشت. او را با مراسم مذهبی ارتدکس‌ها به خاک سپردند. در همین سال کتاب **پرسش‌های ادبیات و زیبایی‌شناسی** در مسکو منتشر شد.[۷] اثری که درواقع در دهه‌ی ۱۹۳۰ نوشته شده و تا حدودی روشنگر روش کارش در رابله است. چهار سال پس از مرگش مجموعه‌ای از مقاله‌هایش با عنوان **زیبایی‌شناسی و آفرینش کلامی** که ترکیبی است از نخستین و آخرین نوشته‌هایش، باز در مسکو منتشر شد.[۸] انبوهی از آثار منتشرناشده از باختین باقی مانده است. حدود چهل مقاله‌اش را به نام‌های خود و یاران همفکرش چاپ کرده و دستکم هفت کتاب ناتمام باقی گذاشت: **درباره‌ی پرسش‌های فرازبانی**، **انواع سخن**، **پژوهش در انسانشناسی فلسفی**، دو کتاب درباره‌ی داستایفسکی، کتابی درباره‌ی گوگول و کتابی درباره‌ی شیوه‌ی یافتن آوای شخصی در ادبیات.[۹]

ایام دردباری که باختین از سر گذراند، خود مانعی در راه آفرینش فکریش بود. عمری که در دوران ظلمانی رژیم استالین، در تنهایی و تبعید گذشت، آثار بسیاری که هرگز منتشر نشدند و کارهای ناتمام بسیار. در تضاد با این همه مصیبت، کامل کردن اندیشه‌ای مرکزی یعنی «منطق مکالمه» در طول نیم سده کار کوچکی نیست. درحالیکه فرمالیست‌هایی که در شوروی باقی مانده بودند، همگی راه خود را تغییر داده بودند، باختین با ایمان و شهامتی اندیشگرانه کار خود را ادامه داد. به گونه‌ای دردآور، او همواره به مکالمه اندیشید ولی در

دوران زندگیش، هیچ یک از آثارش موضوع مکالمه ای جدی قرار نگرفت. زمانی باختین نوشته بود: «برای سخن ــ و در نتیجه برای انسان ــ چیزی هراس آورتر از نبودن پاسخ نیست».[۱۰] و خود او تا زنده بود پاسخی دریافت نکرد. اما به گونه ای پیگیر نوشت، بی هراس و دغدغه از اینکه نوشته ها در پرونده ها باقی بمانند. کتاب **آثار فرانسوا رابله و فرهنگ مردمی در سده‌های میانه و رنسانس** بیست و پنج سال پس از آخرین بازنویسی، منتشر شد. پاری از مهمترین آثارش تنها پس از مرگش به چاپ رسیدند. هنوز هم به درستی نمی‌دانیم که حجم واقعی آثارش چه بود. بنا به شواهد، بسیاری از آنها گم شده اند. فهرستی که تودورف در پایان کتابش آورده است، تنها چهل و سه عنوان را نشان می‌دهد. خود باختین در طرحی کوتاه ــ و ناتمام! ــ همچون پیشگفتاری بر مجموعه ای از مقاله هایش در ۱۹۷۵ یادآور شد: «در آثارم موارد ناتمام بسیارند، اینها نه در اندیشه، بله در بیان ناتمام مانده اند».[۱۱] درواقع از کوه عظیم آثارش چند تکه بیرون از آب های فراموشی قرار گرفته اند.

تودورف آثار باختین را به چهار دوره‌ی متمایز تقسیم کرده است و آنها را پدیدارشناسیک، جامعه‌شناسیک، زبانشناسیک و تاریخ ادبی خوانده است. او معتقد است که باختین در آخرین سال های زندگیش ترکیبی از این «چهار زبان مختلف» را به کار گرفته بود.[۱۲] دوره‌ی پدیدارشناسیک نخستین آثار باختین را دربرمی‌گیرد که در آنها مناسبت میان نویسنده و شخصیت های اثر برجسته شده است؛ همچون گونه ای مناسبت انسانی. باختین گوهر انسان را در این مناسبات میان افراد می یافت و از ساختن خویش «زیر نگاه دیگری» یاد می‌کرد. نکته‌ای که بعدها در **هستی و نیستی** سارتر اهمیت یافت. بهترین مثال از آثار دوره‌ی پدیدارشناسیک باختین، رساله ای است با عنوان «مولف و قهرمان ها». این رساله‌ی طولانی (بیش از دویست صفحه‌ی چاپی) در دهه‌ی ۱۹۲۰ نوشته شده؛ ولی به‌صورت ناتمام باقی مانده است. درپنج بخش رساله اساس منطق مکالمه یعنی سودای کشف حقیقت به یاری دیگری مورد بحث است. قهرمان رمان، برای نویسنده به معنای آگاهی و وجدانی دیگر است. اما در جریان پیشرفت نگارش رمان، مناسبت مولف با قهرمان تا حدودی همانند مناسبت قهرمان با نفس خودش می شود،[۱۳] که درواقع بازتاب «مناسبت مولف با نفس خود اوست». باختین می پرسد: «براساس کدام ضابطه، آفرینش کلامی (ادبی) از شکل وجود قهرمان در مکان و از جهان قهرمان خبر می‌دهد؟» یا «چگونه در اثری استوار به آفرینش کلامی، چیزهای جهان خارجی، در مناسباتی که با قهرمان دارند، بیان می شوند؟»[۱۴] و پاسخ می‌دهد: «یا از درون قهرمان یعنی از افق دید او، و یا از بیرون، یعنی از محیط.» هرچند مناسبت «من» با چیزهای جهان بیرون، هرگز کامل نیست، اما چیزها

در افق دید من جای می‌گیرند، با ضوابط اخلاقی ـ ادراکی من همخوان می‌شوند؛ به گفته‌ی دقیق باختین «در آن حل می‌شوند.» از این رو جهان بیرونی در افق قهرمان یعنی در وجود اخلاقی - ادراکی او حل می‌شود.[۱۵]

بخش سوم رساله‌ی «مولف و قهرمان‌ها» اهمیتی کلیدی در اندیشه‌ی باختین دارد، زیرا به نکته‌ی مرکزی دنیای ذهنی و معنوی «کسی دیگر» می‌پردازد و با پیش کشیدن بحث مرگ آغاز می‌شود. من، همواره مرگ دیگران را می‌بینم. از راه زندگی، مرگ دیگران به زندگی خویش شکل می‌دهم، ولی مرگم از اختیارم خارج است. مرگ حضور مطلق دیگری است. موردی دیگر است که چون از راه برسد، من وجود نخواهم داشت، پس آن را نخواهم شناخت. پس از مرگ کسی دیگر، تمامی زندگی او در خاطره‌ی من، به گونه‌ای «ناراست» شکل می‌گیرد «و اینجا فراشد آفرینش زیبایی شناسیک آغاز می‌شود».[۱۶] مولف برای طرح ریزی شخصیتی داستانی، نخست او را چونان مرده‌ای فرض می‌کند. کسی که نیست. در بخش پنجم رساله باختین از حضور «من» مولف در آثارش بحث کرده است. این بحث راهگشای درک مباحث جدید نظریه‌ی دریافت متن است. باختین رمان را به گونه‌ای اعتراف (معمولاً ناآگاهانه) همانند می‌کند و خویشتن مولف را که در برابر داوری ارزشی- اخلاقی دیگران دگرگون می‌شود، برجسته می‌کند. او از حضور «من» تولستوی در خاطرات نویسنده مثال می‌زند که همواره در برابر داوری دیگری شکل تازه‌ای به خود می‌گیرد. مثال دیگر باختین شکل صریح اعتراف در رمان‌های داستایفسکی است. ادامه‌ی منطقی بحث باختین به دو شکل زندگینامه (بیوگرافی) و زندگینامه‌ی خود نوشته (اتوبیوگرافی) می‌رسد. در هر دو شکل این «گزارش زیبایی‌شناسیک زندگی» بیان مناسبت لحظه‌ای از زندگی من با تمامی زندگی من است؛ و برای این کار باید «منِ گذشته» را چونان زندگی کسی دیگر در نظر آورم. پس در کنش یادآوریِ گذشته، موقعیت کنونی من نقش زیادی ندارد، حال آنکه در پیش بینی آینده، این موقعیت یگانه (یا دستکم مهمترین) ضابطه است. از این رو باختین می‌نویسد: «همواره خاطره‌ی گذشته شکل زیبایی شناسیک دارد و پیش بینی شکل اخلاقی».[۱۷]

دوره‌ی جامعه‌شناسیک آثار باختین، با تاکید بیشتری بر سویه‌ی اجتماعی آنچه معمولاً منش فردی نگارش دانسته می‌شود، آغاز شد. در این دوره، باختین به زبان همچون ابزار ارتباط‌ها و مناسبات اجتماعی توجه کرد. در دوره‌ی سوم، یعنی دوره‌ی زبانشناسیک این منش مرکزی زبانی حتی بیشتر شد، اما اینجا زبان هدف دانسته شد و نه ابزار (همچون نقش زبان در شعر، در نظریه‌ی فرمالیست‌ها). در آثار این دوره باختین مفهوم «فرازبان» را طرح کرد، مفهومی که امروز در زبانشناسی و علوم انسانی «پراگماتیک» خوانده

می‌شود.[۱۸] موضوع این مفهوم، نه گزاره، بل ارتباط گفتاری و کلامی است. در این دوره باختین به نظریات فرمالیست‌ها انتقاد کرد و نوشت که آنان زبان را به رمزگان تقلیل می‌دهند و از یاد می‌برند که سخن پیش از هر چیز پلی است میان دو انسان، که خود به گونه‌ای اجتماعی تعیین می‌شود. این نکته‌ها که موضوع واپسین بخش کتاب **پرسش‌های نظریه‌ی ادبی داستایفسکی** است در مقاله‌ی مهمی به نام «سخن رمان‌گونه» به شکل کاملتری بیان شده است.[۱۹] دوره‌ی تاریخ ادبی در آثار باختین در دهه‌ی ۱۹۳۰ آغاز شد. محصول اصلی آن کتاب آثار فرانسوا رابله و فرهنگ مردمی در سده‌های میانه و رنسانس بود و طرحی در مورد آثارگوته که سرانجام به پایان نرسید. در این دوره توجه باختین بیشتر متوجه «تضادهای درونی» یک متن بود که نتیجه‌ی تنوع عناصر ساختاری یک سخن، هستند و باختین آن را «منطق چندگونگی» خوانده است. آشکارا، تمامی مباحث چهار دوره‌ی کار فکری باختین را یک اندیشه‌ی مرکزی به یکدیگر پیوند می‌زند: معنا را فقط در مناسبت میان افراد می‌توان ساخت؛ و معنا در مکالمه ایجاد می‌شود.

باختین «منطق مکالمه» را اختراع نکرد. پیش از او، و پس از او، بسیاری این نکته را در مرکز توجه فلسفی خود قرار دادند. اما باختین آن را «بنیان سخن» دانست و به این اعتبار کار او تازه است. یکی از مهمترین مباحث در اهمیت مکالمه را باید در آثار فرمالیست‌های روسی جستجو کرد. وینوگرادوف در تحلیل داستان **همزاد** داستایفسکی به اهمیت منطق مکالمه اشاره داشت. او با بررسی زبانشناسیک تقابل گفتار گولیادکین شخصیت اصلی داستان داستایفسکی با دیگر شخصیت‌ها، نشان داد که در این داستان تقابل اصلی میان «سخن تک گفتاری» و «منطق مکالمه» است.[۲۰] یاکوبینسکی، اندکی بعد، این بحث را دنبال کرد. او در مقاله‌ای با عنوان «درباره‌ی مکالمه» از برتری منطق مکالمه «که همه‌جانبه و کامل است» به سخن تک گفتاری «که یکسونگر است» یاد کرد. یاکوبسن هم درباره‌ی پیشینه‌ی «سخن مکالمه‌گون» در سده‌های میانه پژوهش کرد و بحث را به سده‌های جدید نیز کشاند. او از اشعار کهن چک مثال آورد که «مکالمه‌ی میان جسم و جان» را «منطق زیبایی شناسی» دانسته‌اند.[۲۱]

۲

> دیرزمانی ما به آن ذره‌گرایی اجتماعی باور داشتیم که سده‌ی هجدهم آفریده بود و بنا به آن انسان موجودی بود یکسر منــزوی و تنها... اما امروز باور کرده‌ایم که واقعیت انسانی در جامعه یافتنی است و آن را وجود در جهان خوانده‌ایم.
>
> سارتر.[۲۲]

مشهورترین متنی که اصل «منطق مکالمه» را می‌توان در آن یافت کتاب باختین **پرسش‌های نظریه‌ی ادبی داستایفسکی** است. چاپ نخست این کتاب در سه بخش تنظیم شده بود.[۲۳] در بخش نخست نظر باختین درباره‌ی «جهان داستانی داستایفسکی» آمد: در بخش دوم، باختین پاری از ژانرهای فراموش شده‌ی ادبی را معرفی کرد که در آنها «منطق مکالمه» حاکم است؛ انواعی چون مکالمه‌های سقراط، «منی‌په»، اشکال بیان کرناوالی سده‌های میانه. بخش سوم طرحی کلی، شیوه‌دار و دقیق درباره‌ی روش بیان داستایفسکی است. مفهوم اصلی کتاب «چندآوایی» یا «پولیفونی» است، مفهومی که در موسیقی به‌کار می‌رود. ملودی راستای افقی و خطی موسیقی محسوب می‌شود و هارمونی راستای عمودیش. هنگامی که یک ملودی به ساده‌ترین شکل خوانده یا نواخته می‌شود (همچون قطعه‌ای آواز محلی، یا ترانه‌های سده‌های میانه) راستای افقی مسلط است. در این حالت اصطلاح تک‌آوایی (مونوفونی) را به‌کار می‌بریم. هنگامی که همین ملودی همراه با آواز انسانی دیگر یا آوای سازی دیگر (که اساس ملودی را گاه با دگرگونی‌هایی همراهی می‌کنند) شنیده می‌شود، درواقع ترکیبی از دو ساخت موسیقایی داریم و به آن هم‌آوایی (هوموفونی) می‌گوییم. گاه هر ملودی ترکیبی است از ملودی‌های دیگر، یعنی از همزمانی اجرای دو یا چند ملودی متفاوت (که معمولاً ناکامل اجرا می‌شوند) مایه‌ی اصلی قطعه‌ی موسیقی ساخته می‌شود. در این حالت موسیقی چندآوایی (پولیفونیک) است.[۲۴] در قطعه‌ی چندآوایی، چند ملودی در یک زمان نواخته (و باهم ترکیب) می‌شوند تا مایه‌ی نهایی ساخته شود. به‌نظر باختین در رمان‌های داستایفسکی هریک از شخصیت‌ها در حکم یک ملودی هستند و مجموعه‌ی آنها نغمه‌ی نهایی را می‌سازد. به بیان دیگر، آنان یکدیگر را کامل می‌کنند. منش درونی هریک (همچون منش روانی آنها) تنها در مناسبتی که با سایر شخصیت‌ها و با طرح اصلی رمان دارند معنا می‌یابد. هر اشاره به شخصیتی بخشی است از طرح اصلی اثر. در رمان‌های داستایفسکی راوی نه یک فرد (یا نویسنده) بل افرادند. راوی خود را به اشکال متفاوت و گاه متضاد معرفی و متعهد می‌نماید. در رمان تک‌آوایی جهان روایت شده دنیای شخصیت‌هاست که راوی بیانش می‌کند. اثر تقلیدی است از کنش شخصیت‌ها. اما در رمان‌های چندآوایی داستایفسکی، جهان روایت شده، جهان روایت‌های گوناگون از شخصیت‌هاست که به وسیله‌ی دیدگاه دگرگون‌شونده (و غیر ثابت) راوی بیان می‌شود. اثر همچنان تقلیدی از کنش شخصیت‌ها هست، اما این کنش‌ها، تنها در مناسبات درونی خود معنا می‌یابند و در تجرید و انزوا بی‌معنایند. در رمان تک‌آوایی، صرفاً کلام راوی (یا مولف) یعنی آوایی منفرد و منزوی را می‌شنویم که بر فراز هر صدای دیگری قرار می‌گیرد و آنها را هماهنگ می‌کند. هرچند مکالمه‌ی شخصیت‌ها را می‌شنویم،

اما دست آخر تک گویی راوی یا نویسنده بر همه چیز مسلط است و نظارت دارد. اما در رمان‌های چندآوایی رابطه‌ی میان شخصیت‌ها از راه مناسبات نویسنده با شخصیت‌ها دانسته می‌شود. نویسنده در مرکز قرار می‌گیرد و با «رقت دل» با شخصیت‌ها رویارو می‌شود. در این حالت نویسنده بدل به چند آدم می‌شود.[۲۵] در رمان چندآوایی مکالمه عنصر اساسی است. در گام نخست مکالمه میان نویسنده و شخصیت‌ها، در گام بعد مکالمه میان شخصیت‌ها. در یک کلام مناسبات میان کلام راوی و کلام شخصیت‌ها نکته‌ی اصلی در روایت است.

باختین می‌نویسد:

> تنوع و چندگونگی آگاهی‌ها و آواهای مستقل و هم‌آوایی کامل میان آنها، راستی که، خصلت نمای آثار داستایفسکی است.. او پایه گذار رمان چندآوایی است؛ و نوعی رمان‌نویسی اساساً تازه را پایه گذاشته است. از این رو آثارش در هیچ محدوده‌ای جای نمی‌گیرند و تابع هیچ‌یک از طرح‌های تاریخی- ادبی که پیشتر بیانگر رمان اروپایی بودند نیستند. در آثار او آوای قهرمان به همان شکل شنیده می‌شود که آوای مولف در رمان‌های معمولی. کلام قهرمان درباره‌ی خودش و جهان به همان اندازه معتبر است که کلام مولف؛ و تابع تصویر عینیت‌یافته‌ی قهرمان و همچون یکی از منش‌های او نیست. اما، به هررو، آوای قهرمان جایگزین آوای نویسنده نمی‌شود؛ بل استقلالی استثنایی در ساختار اثر دارد، هم‌ارز کلام نویسنده است و به شکلی خاص با آن و با آوای دیگر شخصیت‌ها ترکیب می‌شود... طرح داستانی آثار داستایفسکی به چندگونگی آگاهی‌ها اهمیت می‌دهد، آگاهی‌هایی که باهم و با جهان خود، در اساس، برابرند. در آثار داستایفسکی طرح متعارف عملی رمان‌ها، نقش درجه دوم و کارکردی ویژه، یکسر متمایز از کارکرد معمولی خود دارد... سمت‌گیری راوی نیز، در گام بعد (خواه راوی نویسنده باشد، یا راوی داستانی، یا یکی از قهرمانان) ناگزیر یکسر متفاوت از رمان‌های تک‌آوایی است. دیدگاهی که داستان را بیان می‌کند، تصویری که ساخته می‌شود، یا اطلاعاتی که ارائه می‌شوند، همه ناگزیر به شیوه‌ای تازه، خوانا با این جهان تازه، جهان افرادی که [به معنای فلسفی] موضوع یا سوبژه‌اند و نه مورد یا ابژه، طرح می‌شوند. کلام راوی (بیانگر یا خبردهنده) ناگزیر مناسبتی تازه با موضوع برقرار می‌کند... بدین‌سان تمامی عوامل ساختار جدید در آثار داستایفسکی به گونه‌ای ژرف بدیع و اصیل

> هستند. همگی زاده‌ی هدف هنری تازه هستند که تنها می‌تواند به بنیان جهانی چندگونه و چندآوایی منجر شود و اشکال تثبیت شده‌ی رمان اروپایی را که در بنیان خود تک‌آوایی است، درهم بشکنند.[۲۶]

آنچه باختین «رمان چندآوایی» می‌خواند، در گام نخست رمان‌های داستایفسکی هستند و بعد آثار رابله و سویفت. ژولیا کریستوا معتقد است که اکنون می‌توانیم آثار جیمز جویس، مارسل پروست و فرانتس کافکا را نیز به آنها بیفزاییم.[۲۷] در مواردی هم باختین از حضور قواعد «منطق مکالمه» در آثار بیلی (خاصه **پترزبورگ**)، مایاکوفسکی، و خلبنیکف یاد کرد. در نخستین چاپ **پرسش‌های نظریه‌ی ادبی داستایفسکی** باختین آثار تولستوی را نمونه‌ای از «رمان‌های تک‌آوایی» خواند؛ در چاپ دوم نیز آمده است: «جهان تولستوی به‌گونه‌ای تعبیرناپذیر جهانی است تک‌آوایی... در این جهان آوای دومی به گوش نمی‌رسد. آوای دیگری غیر از صدای مولف».[۲۸] اما در مواردی باختین موضع تازه‌ای درباره‌ی تولستوی ابراز کرد. مثلاً در ۱۹۳۵ در مقاله‌ی «سخن رمان» نوشت: «نزد تولستوی، هر سخن با منطق مکالمه‌ای درونی شناخته می‌شود».[۲۹] شاید، باختین به اشکال متفاوت «منطق مکالمه» معتقد شده بود و شکل کامل آن را در آثار داستایفسکی می‌یافت که «پس از او منطق مکالمه در ادبیات جهانی به کار رفت... او بود که به منطق مکالمه جنبه‌ی تازه‌ای بخشید».[۳۰] اما شکل‌هایی دیگر از آن را در آثار رمان‌نویس‌های دیگر نیز می‌یافت. این نکته که داستایفسکی برتری و اقتدار نویسنده را بر شخصیت‌ها و رخدادها (و در یک کلام بر «طرح» رمان) نمی‌پذیرد، در نخستین مقاله‌های باختین آمده است، اما به‌گونه‌ای دقیق در **پرسش‌های نظریه‌ی ادبی داستایفسکی** بررسی شده است. سویه‌ی «چندآوایی» رمان‌های داستایفسکی ما را به نتیجه‌ی مهمی می‌رساند: واقعیت را باید در مناسبات میان افراد جست. باختین جمله‌ای از داستایفسکی را یادآوری می‌کند، نویسنده خود گفته است که هدفش نه روانشناسی بل «رآلیسم به معنایی برتر» است، یعنی نه «حقیقت درونی» بل حقیقتی که میان افراد یافتنی است. باختین این دیدگاه را چنین خلاصه کرده است: مناسبات میان افراد سازنده‌ی انسان است. باختین (خاصه در نخستین آثارش) تاکید کرده است که در رمان جدید، اقتدار نویسنده از میان رفته است. این نکته را ژان‌پل سارتر در مقاله‌ی «آقای فرانسوا موریاک و آزادی» (۱۹۳۹) بیان کرده است، هرچند او در آن ایام کتاب **پرسش‌های نظریه‌ی ادبی داستایفسکی** را نخوانده بود.[۳۱] سارتر بی‌آنکه از «رمان چندآوایی» یاد کند رمان و مکالمه را به یک معنا گرفته است و همچون باختین از این اصل دفاع کرده است که «نویسنده خدا نیست، خود در جنگ شرکت می‌کند».[۳۲]

۳

«منطق مکالمه» گوهر اصلی اندیشه‌ی باختین در زمینه‌ی «انسانشناسی فلسفی» است. اساس این دیدگاه را می‌توان چنین بیان کرد: اگر مناسبتی که ما را به دیگری پیوند می‌دهد، نشناخته باشیم، آنگاه نخواهیم توانست خودمان را بشناسیم: «ما خود را از چشم دیگری می‌شناسیم. ما لحظات دگرگونی و تبدیل اندیشه‌ی خود را در مناسبت با دیگری بازمی‌یابیم ... در یک کلام، بازتاب زندگی خویش را در آگاهی افراد دیگر درک می‌کنیم».[۳۳] من هرگز خود را در ساحت بیرونی خویش نمی‌بینم و ادراک حسی از آن ندارم، تنها بازتاب حضورم را در دیگران بازمی‌شناسم. آغازگاه بحث باختین (همچون سارتر) «اهمیت هستی‌شناسیک دیگری برای آگاهی» است. واژگانی که در مقاله‌ی «مولف و شخصیت در کنش زیبایی‌شناسیک» آمده است، تقریباً بدون کوچکترین تفاوتی سال‌ها بعد در ۱۹۶۱ در مقاله‌ای با عنوان «درباره‌ی بازنگری کتاب داستایفسکی» تکرار شده است: «من نمی‌توانم از خویشتن آگاه شوم، نمی‌توانم خودم باشم مگر از راه دیگری» و: «انسان قلمرویی بیرون از خویشتن ندارد. او همواره و یکسر در یک قلمرو به‌سر می‌برد: در نگاه به درون خویش. او به چشم دیگران می‌نگرد (یا بهتر بگوییم از راه چشم دیگران می‌کوشد) تا خویشتن را بازشناسد».[۳۴] راه ارتباط با دیگران چیست؟ چگونه دو سویه‌ی این رابطه، هم خویشتن را می‌شناسند و هم دیگری را؟ باختین پاسخ می‌دهد: «از راه مکالمه» و می‌افزاید: «زندگی بنا به ماهیت خود یک مکالمه است. زنده بودن به معنای شرکت در مکالمه است. زندگی پرسیدن است، گوش کردن، پاسخ گفتن، توافق داشتن و غیره است»؛[۳۵] و باز: «در زندگی نمی‌توانم رخدادهای زندگی و مرگم را متعلق به خویشتن بدانم ... رخداد تولد، هستی در جهان و دست‌آخر مرگم، نه در من کامل می‌شوند و نه برای من وجود دارند».[۳۶] آشکارا بحث باختین به فصل «هستی به‌سوی مرگ» در **هستی و زمان** مارتین هیدگر نزدیک شده است. باختین می‌گوید: «نمی‌توانم بمیرم مگر برای دیگران. پس از این مردن برای دیگران، برای خودم می‌میرم. می‌بینم که دیگران و فقط دیگران می‌میرند... در گذر از گورستان‌ها، چیزی جز دیگران نمی‌بینم».[۳۷]

ریشه‌ی این دیدگاه را می‌توان در آیین فلسفی ایدآلیسم آلمانی یافت و تداوم آن را بررسی کرد. فیشته در ۱۷۹۷ گفته بود: «آگاهی فرد به‌گونه‌ای ضروری با کسی دیگر کامل می‌شود، با تو؛ و تنها با این شرط امکانپذیر است.» یاکوبی در ۱۷۸۵ گفته بود: «من بدون تو ناممکن است.» حکم مشهور هگل، پس سابقه‌ای طولانی در فرد فلسفی دارد. هگل نوشته بود: «خودآگاهی در خود واقعیت ندارد... آنجا واقعی است که بازتابش را در آگاهی دیگری بازیابد».[۳۸]

هنگامی که باختین در ۱۹۲۷ کتاب **فرویدیسم** را با نام مستعار ولوشینوف منتشر کرد اساس نقد را بر فاصله‌ی نظریات فروید از منطق مکالمه گذاشت. در این کتاب آمده است: «هر گزاره در کل نمی‌تواند به یک مورد خلاصه شود. هر گزاره محصول مناسبات درونی و کنش و واکنش عناصر و نتیجه‌ی موقعیت پیچیده‌ای است که در آن بیان می شود.» باختین می افزاید که موضوع روانکاوی «انسان یکه و منزوی است»؛ اما موضوع علم انسانی چیزی جز ارتباط نیست: «شخصیت زیست‌شاسیک تجریدی وجود ندارد... انسان خارج از جامعه یعنی بیرون شرایط اجتماعی- اقتصادی عینی وجود ندارد».[39]

«گفتگو» موضوعی مهم برای فرمالیست‌های روسی بود. آنان تک گفتار را شکل آغازین می شناختند و داستان را «تقلید هنری سخن تک گفتار» می‌نامیدند. مقاله‌ی وینوگرادوف به نام «نظریه‌ی ادبی» و رساله‌ی سخن‌بام درباره‌ی داستان ردا نوشته‌ی گوگول از مفهومی چنین آغاز شده‌اند. اما فرمالیست‌ها به بنیان «داستان چندآوایی» اشاره‌ای نکردند. باختین، تمایز دقیق تک گفتار و مکالمه را شناخت و شرح داد. به همان شکل که اساس گفتار کاربرد شخصی زبان به منظور ایجاد مکالمه است، هر شکل بیان ادبی نیز گونه‌ای سخن ادبی به منظور گفتگوست.[40] پس از باختین، ژولیا کریستوا مفهوم مکالمه را گسترش داد. هر اثر ادبی مکالمه‌ای است با آثار دیگر. باختین از ضرورت وجود علمی سخن راند که آن را «فرازبانشناسی» نامید و هدفش، شناخت منش «منطق مکالمه» در زبان بود. کریستوا در ادامه‌ی این بحث، شرح داد که این علم مناسبت نزدیکی با روش خواندن متون به یاری متون دیگر و کشف روش «بینامتنی» دارد. ترانه‌های مالدورور لوتره آمون و اشعار مالارمه در حکم گفتگویی مداوم با متون ادبی پیش از خود هستند. شاید بتوان گفت که اعتراضی هستند به «شیوه‌ی بیان پیشین». احکام باختین در مورد «مکالمه‌ی متون» گامی مهم در جهت طرح درست «تاریخ ادبی» محسوب می‌شود. کریستوا براساس مباحث باختین درباره‌ی «رمان چندآوایی» و «منطق مکالمه» تقسیم‌بندی زیر را ارائه کرد: ۱) سخن تک گفتاری که سه گونه است: نخست) شیوه‌ی بیان توصیفی و روایی ویژه‌ی حماسه دوم) سخن تاریخی سوم) سخن علمی ۲) سخن استوار به منطق مکالمه که باز سه گونه است: نخست) سخن کارناوالی دوم) سخن «منی‌په» و سوم) سخن داستان چندآوایی. کریستوا در «سخن حماسی» اشکال بیان دینی را هم جای داد و در «سخن کارناوالی» اشکال گوناگون لطیفه‌ها، داستان‌های عامیانه، داستان‌هایی شوخ همچون «حکایت رنار» را قرار داد؛[41] و نوشت: «تمامی رمان‌ها مهم چندآوایی ریشه در سخن مردمی دارند؛ آثار کسانی چون رابله، سروانتس، سویفت، ساد، بالزاک، لوتره آمون،

داستایفسکی، جویس و کافکا.[۴۲] حماسه و قصه‌های عامیانه دو سرچشمه‌ی اصلی داستان اروپایی به‌شمار می‌آیند. کریستوا به‌دنبال باختین اعتقاد یافت که پیروزی سخن تک‌آوایی (و یا تک گفتاری) نتیجه‌ی پیروزی منطق صوری، مسیحیت و انسانگرایی رنسانس بوده است.

پیشتر، اما، در فرهنگ غرب دو شکل اصلی سخن استوار به منطق مکالمه وجود داشت که تاثیر زیادی بر انواع بیان در ادبیات اروپا گذاشتند. این دو مکالمه‌های سقراطی و شکل «منی‌په» بودند. مکالمه‌های سقراطی، روش بحث فلسفی افلاتون، فدون، اقلیدس و گزنفون بوده است. هرچند تنها مکالمه‌های افلاتون (و شماری از مکالمه‌های گزنفون) به دست ما رسیده‌اند. اساس این مکالمه‌ها بیشتر علم کلام و نظریه‌ی بیان بود و نه مکالمه‌های مردمی. در اصل شکل خاطره‌گویی داشت؛ و برای تثبیت و بجا ماندن مکالمه‌های استاد و شاگردانش نوشته می‌شد. باختین مکالمه‌های سقراطی را در تقابل با شکل تک گفتاری می‌داند که بعدها در آثار فلسفی جنبه‌ی مسلط یافت. حقیقت یا معنای فلسفی در مکالمه‌های سقراط دارای منش نسبی (دستکم در قیاس با متون فلسفی تک گفتاری) است.[۴۳] شباهت مکالمه‌های سقراطی با «واژه‌های دوسویه» که باختین مطرح کرده است انکار ناکردنی است. مکالمه‌ی سقراطی، اما، زندگی طولانی نداشت و جای خود را به انواع دیگری از «منطق مکالمه» داد، که یکی از مهمترین آنها «منی‌په بود (که سرچشمه‌ی اصلی سخن کارناوالی است.) عنوان منی‌په از نام فیلسوف رومی که در نیمه‌ی نخست سده‌ی سوم مسیحی می‌زیست، یعنی منی‌په دوگاداره، آمده است. او برده‌ای بود از اهالی سینوپ در دریای سیاه، که آزادی یافت، به تبس رفت، فلسفه خواند و نویسنده‌ی متونی طنزآمیز شد. امروز از آثارش چیزی بجا نمانده است و تنها از راه اشاراتی در آثار دیوژن لا ارسه از عنوان آنها باخبریم. اصطلاح «منی‌په» را رومی‌ها در مورد گونه‌ای سخن ادبی به‌کار بردند که چند سده سابقه داشت، اما نامی، هنوز، نیافته بود. سخنی استوار به ترکیبی از نظم و نثر که اساسش مکالمه‌ای است میان دو یا چند حریف رند و شوخ که در آن از ضوابط و باورهای اجتماعی و اخلاقی انتقاد می‌شود. این شکل نخست بر پترونیوس و لوسیان، سپس بر نویسندگانی در ادبیات بیزانس و آثار نویسندگان مسیحی اثر گذاشت و به اشکال گوناگون در سده‌های میانه و رنسانس باقی ماند. کریستوا معتقد است که «منی‌په» با دگرگونی هایی چند تا دوران ما باقی است. او از پاری از بخش‌های **یولیسس** جویس، داستان‌های کافکا و ژرژ باتای مثال می‌زند.[۴۴] منی‌په منش دوگانه‌ای دارد، هم تراژدی است و هم کمدی (به همان معنا که ساموئل بکت **به انتظار گودو** را «تراژیکمدی» خوانده است) باختین معتقد بود که در پاری موارد، زبان «منی‌په» آزادی

کامل می‌یابد و گونه‌ای خیالپروری و نمادگرایی در آن راه می‌یابد. **قهرمانان** از میان «رانده‌شدگان جامعه» یعنی از میان دزدان، روسپیان و حرامزادگان برگزیده می‌شوند. مکان رخداد حوادث بیشتر زندان است و یا تبعیدگاه. راوی را نمی‌توان شناخت (مثلاً در **ایکارو منی‌په** یا **اندی‌میون** اثر وارون). نکته‌ای که بعدها در آثار رابله، ولتر، دیدرو و سویفت به چشم می‌آید و از نظر باختین عنصری ساختاری است.

٤

کتاب **آثار فرانسوا رابله و فرهنگ مردمی در سده‌های میانه و رنسانس** تلاش برای یافتن تبار «منطق مکالمه» است. این کتاب، گسترش بخش دوم کتاب **پرسش‌های نظریه‌ی ادبی داستایفسکی** است. در **رابله** باختین نشان داد که جهان آرمانی انسان معمولی در پایان سده‌های میانه، در جشن‌های خیابانی، کارناوال‌ها، ادبیات شفاهی، حکایت‌های کودکان، ترانه‌های عامیانه و... آشکار می‌شود و برداشتی یکسر زمینی از انسان را در برابر ادراک رمزآمیز، عارفانه و مسیحی طبقات حاکم قرار می‌دهد. آن منش «حیوانی» فرهنگ مردمی که چنان مورد انزجار حاکمان بود، درواقع تصور انسان معمولی بود از آزادی.[۴۵] عنوان نخستین فصل کتاب «رابله و تاریخ خنده» است و با این جمله‌ی الکساندر هرتسن آغاز می‌شود: «کاری جذابتر از نگارش تاریخ خنده نیست».[۴۶] باختین به‌سرعت از جهان باستان گذشت تا به سده‌های میانه برسد و با شتابی کمتر از رنسانس تا سده‌ی هجدهم را پیمود. کارش بیشتر متمرکز بر «خنده و شادی» در سده‌های میانه‌ی اروپا، ودگرگونی عناصر کمیک در روزگار رنسانس شد. اشاره‌های او به گذشته و آینده‌ی این دوران نیز به قصد روشن کردن نکاتی بود که به مفهوم «پدیدار خنده‌آور» در سده‌های میانه مرتبط می‌شوند. مثلاً از جمله‌ی ارسطو در کتاب **سوم نفس** (فصل دهم) که «میان تمام حیوان‌ها، انسان یگانه حیوانی است که می‌خندد» به منظور روشن کردن معنای گفته‌ای از رابله استفاده کرد که «خنده را برتر از گریه بدان، که خنده را برای آدمیزاد آفریده‌اند».[۴۷] اما بسیاری از احکامی که باختین در جریان بررسی تاریخ خنده در سده‌های میانه طرح کرد، در مورد دوره‌های دیگر تاریخی و حتی روزگار ما هم صادقند.

باختین در بررسی خود نشان داد که **خنده** در فرهنگ مردمی سده‌های میانه ابزاری بود برای پیروزی بر اندیشه‌ها، تصاویر و نمادهای فرهنگ رسمی. خنده نشان تلاش برای رضایت جنسی و جسمانی در جامعه‌ای بود که جسم را خوار می‌داشت. لحظه‌ای بود از «حضور دَر ناکجاآباد»، نشان «حقیقت غیررسمی مردمان». باختین نوشت: «خنده، کیش‌های آیینی، تشریفات فئودالی و دولتی، اخلاق اجتماعی و هر شکل ایدئولوژیک و

مسلط را نمی پذیرفت. لحن جدی روشنگر منش فرهنگ مسلط در آن روزگار بود»؛[۴۸] و باز: «خنده ترس از راز و رمزها، جهان و اقتدار را از میان می‌برد.» عنصر کمیک آشکارکننده‌ی حقیقت است و در خود ضددروغ موضع دارد. انسان سده های میانه با سلاح خنده بر ترس و دروغ پیروز می شد.[۴۹] «جدی بودن» همچون خشونت سازمان یافته در انحصار حاکمان بود. در کتاب رابله می‌خوانیم: «خنده هرگز به دنیای حاکمان راه نیافت و همواره اسلحه ای در دست مردمان باقی ماند».[۵۰] حاکمان در تزویر و دروغ جدی باقی ماندند.

باختین نوشته است:

> خنده نه شکل خارجی که شکل درونی حقیقت است. نه‌تنها ما را از سانسور خارجی، بل پیش از هر چیز از سانسور درونی نجات می‌دهد. انسان را از ترس از تقدس، از نهی شده ها، گذشته و قدرت که در طول هزاران سال درونش شکل گرفته اند می رهاند. خنده اصل مادی و جسمانی را زنده و تثبیت می‌کند. چشم را بر هر چیز تازه و به آینده می‌گشاید.[51]

بیهوده نبود که در سده‌های میانه «تمامی فرهنگ‌های به‌راستی کامل که متوجه خنده می شدند، بیرون از گستره‌ی رسمی ایدئولوژی و ادبیات شکل می‌گرفتند».[۵۲] خنده ابزار مکالمه‌ی توده ها بود، نه سد و مانعی می شناخت و نه مرز و محدوده‌ای داشت. بدین‌سان در هر شکل تجلی هنر مردمی، در جشن‌ها، کارناوال ها، نمایش‌های خیابانی و ادبیات هجوآمیز و طنزآمیز سده های میانه «خنده همان ابزار جدی بودن را به کار گرفت... در برابر جهان رسمی، جهان خود را آفرید، کلیسایش را در برابر کلیسای رسمی و دولتش را در برابر دولت رسمی شکل داد».[۵۳] بازتاب همین هنر غیررسمی در آثار رابله آشکار شد. او هیچ نهاد رسمی و جدی را «به‌حال خود رها نکرد». همه چیز را دوباره ساخت، اما خوانا با قاعده‌ی آزادی. دنیا را باژگون کرد. تصاویر فرهنگ مردمی و فولکلوریک را به کار گرفت تا الگوی تازه‌ای از ارتباط بیآفرینند و علیه الگوی رسمی و استوار به پایگان اجتماعی مقاومت کند. اما او هم پایگان آفریدگان خود را ساخت، باژگونه‌ی پایگان اجتماعی: «به عمد خواست تا این پایگان را برای کشف هسته‌ی اصلی واقعیت مشخص به کار گیرد. نشان داد که واقعیت خارجی جدا از پوسته اش، تمامی ضابطه ها و ارزش‌هایش مادی است».[۵۴] اینجاست که حتی مرگ هم شکوه و نیروی هراس‌آورش را از کف می‌دهد و تبدیل می شود به «حلقه‌ی لازم و ضروری در تکامل و ساخته شدن انسان».[۵۵]

بحث اصلی باختین در کتاب رابله فرهنگ عامیانه، یا مردمی، بود و بارها آن را «فرهنگ کمیک» خواند.[۵۶] او در فصلی که به چاپ دوم پرسش‌های نظریه‌ی ادبی

داستایفسکی افزود، نوشت: «می توانیم ـــ البته با در نظر گرفتن موارد استثنایی ـــ بگوییم که انسان سده‌های میانه دو زندگی داشت: یکی زندگی رسمی، یکنواخت، جدی و تلخ، استوار به نظام خشک پایگان جتماعی، که در سایه‌ی هراس، سرسپردگی و تظلم‌نمایی می‌گذشت، و دیگری زندگی کرناوالی، زندگی در مکان‌های همگانی، زندگی آزاد، شاد و خندان، بی‌هراس از بی‌حرمتی، که در پی زمینی کردن هر مورد مقدس بود و در پی کوچک کردن، و از باور گریختن، در پی تماس با هر چیز ممکن».[57] این «فرهنگ کمیک» از انواع و اقسام جشن‌ها (جشن سال نو، «جشن دوشیزگان»، «جشن دیوانگان»)، نمایش‌ها، بازی‌ها، مسابقه‌ها، معرکه‌گیری‌ها، کارناوال‌ها، سخنرانی‌های نمایشی در گذر راه‌ها، میدان‌ها و مکان‌های همگانی شکل می‌گرفت. فصل سوم کتاب باختین «اشکال و انگاره‌های جشن مردمی در آثار رابله» نام دارد و یکسر به بازتاب جشن‌ها و کارناوال‌های سده‌های میانه در آثار رابله پرداخته است. باختین، همانطور که در پیشگفتار کتابش نیز تاکید کرده است کارناوال را مهمترین سویه‌ی این هنر مردمی و کمیک دانست، چرا که در آن تمامی عناصر این فرهنگ جلوه می‌کند. کارناوال در سده‌های میانه دو معنا داشت: یکی جشن‌های خیابانی که گاه چند شبانروز به درازا می‌کشید (همچون معنایی که امروز هم در زبان‌های اروپایی دارد، مثلاً از «کارناوال ریو» یاد می‌کنند) و دوم: نمایش‌های خیابانی که «در آنها فاصله‌ی میان بازیگر و تماشاگر از میان می‌رفت.» و «اساساً شکل هنری خاصی در نمایش محسوب نمی‌شد، بل شکل مشخص (و موقتی) زندگی بود. خیلی ساده بر صحنه اجرا نمی‌شد، بل به‌راستی خود زندگی بود».[58] به گونه‌ای خاص کارناوال با تمامی نظام پیچیده‌ی تصویریش، کاملترین شکل (یا به‌عبارت دیگر شکل ظهور ناب) فرهنگ مردمی بود «زندگی بود که در بازی شکل می‌گرفت».[59] باختین می‌افزاید: «کارناوال در تضاد با جشن‌های رسمی، همچون پیروزی (هرچند موقتی) حقیقت بر رژیم‌های موجود محسوب می‌شد، گونه‌ای از میان بردن موقتی مناسبات پایگانی، امتیازها، قوانین و تابوها».[60] زبان این جشن‌های مردمی گستاخ و بی‌پرده بود، زبانی رها از هر چیز که پیشتر نهی شده باشد و خلاص از هر قاعده‌ی تحمیلی؛ زبان مردمی و زنده‌ای که در برابر سلطه‌ی زبان لاتین مقاومت می‌کرد و عناصری از آن را مسخره می‌کرد.[61] از این رو اصطلاح «کارناوالی» بارها در ادبیات سده‌های میانه و رنسانس به کار رفته است. رابله به هدف روشن کردن مهمترین منش‌های فرهنگ مردمی و کمیک نوشته شد. مواردی که باختین آنها را در دگرگونی‌پذیری، مرگ، رستاخیز، زمان ویرانگر/ سازنده خلاصه کرد و تلاش داشت تا نشان دهد که پایه و اساس فرهنگ مردمی «منطق مکالمه» بوده است.

۵

باختین در کتابی که به نام ولوشینوف منتشر کرد، یعنی **مارکسیسم و فلسفه‌ی زبان** نظریات سوسور را نقد کرد. او نوشت «مهمترین نظر سوسور تمایز میان زبان و گفتار بود، یعنی تمایز میان عنصر اجتماعی و عنصر فردی».[۶۲] سوسور تاکید داشت که «موضوع اصلی پژوهش زبانشناسی نمی‌تواند گفتار باشد. آنچه عنصر زبانشناسیک را در گفتار می سازد، اشکال نهادی همانندی میان گفتار و زبان است. هر چیز دیگر فرعی و تصادفی است».[۶۳] باختین تاکید کرد که سوسور هماهنگ با «مکتب جامعه‌شناسیک دورکیم» همواره «کنش فردی گفتار را بی‌ارزش می‌دانست.» و این نه «تاریخ‌وارگی» بل «گونه‌ای عینیت‌گرایی تجریدی» بود که «اشکال منطقی ناب نظام زبان را» جستجو می‌کرد.[۶۴] البته باختین، پیشتر حساب خود را از «ذهنیت‌گرایی و فردگرایی» جدا کرده بود، یعنی از دیدگاهی که زبان را «صرفاً جریان مداوم کنش گفتار می‌دانست که در آن هیچ چیز ثابت و با خود همانند نیست».[۶۵] به نظر باختین ذهنیت‌گرایی و عینیت‌گرایی هردو از این فرض نادرست و رمزآمیز آغاز می‌کنند که گفتار یکه است، نخستین ستایشگر این منش خیالی است و دومی نکوهشگرش.

به نظر باختین گفتار فردی به هیچ رو کنش و حقیقتی فردی نیست و نمی‌تواند همچون چیزی فردی بررسی و شناخته شود. برخلاف عینیت‌گرایی سوسور باید تاکید کرد که «گفتار فردی چیزی است که واقعیت مشخص و زنده‌ی زبان را می‌آفریند و دارای ارزش آفریننده‌ای در حدّ زبان است.» هرچند سوسور این نکته را دانسته بود که «ساختار گفتار... ساختاری اجتماعی است» اما از این حکم نتیجه‌ای استنتاج نمی‌کرد. باختین تاکید کرد که «شکل بیانی گفتار، یعنی آن چیزی که به واقعیت زبان وابسته است، جریان اجتماعی آن است».[۶۶] و هرگونه گفتار جدا از اینکه تا چه حدّ در خود کامل باشد (حتی تک گفتار ذهنی) صرفاً لحظه‌ای است از فراشد ارتباط اجتماعی کلام».[۶۷] گفتار در خود، بی‌معناست، چرا که به گونه‌ای ضروری و ماهوی پاسخی است به گفتاری دیگر و معنا در رابطه ساخته می‌شـــود. حتی تک گفتار نیز در حکم آفرینش مکالمه‌ای است با مخاطبی غایب؛[۶۸] اما گفتار (به گونه‌ای که یادآور «نیرنگ خرد» هگل است) خود را همچون کلی یکه جلوه می‌دهد.

باختین در ادامه‌ی بحث خود درباره‌ی گوهر استوار به منطق مکالمه‌ای گفتار، از گونه‌ای خاص از گفتار یاد کرد: گفتاری که بازگو می شود، خواه در زندگی هرروزه، خواه در متون ادبی. ما، در نقل گفتار دیگری، می‌کوشیم تا سویه‌ی «تک گفتاری»، یعنی

گذاشتن بر مخاطب است. این درواقع «گفتاری است درون گفتار و در همین حال، گفتاری است درباره‌ی گفتار» از این رو باختین بررسی «اقوال» را بسیار مهم دانست: «این اشکال گرایش های بنیادین و همیشگی را در دریافت فعال قول کسی دیگر بازتاب می‌کنند.» اهمیت این بحث باختین به گونه ای خاص در زمینه ی متون ادبی آشکار می شود. زیرا «نقل اقوال» به مسأله ی مهم نقش راوی در روایت بازمی‌گردد. هر شخصیت داستانی با شیوه‌ی خاص کلامی خویش وجود دارد و تمامی شخصیت ها به زمینه ای وابسته اند که کلام نویسنده می‌آفریند. باختین تمایز این دو مرحله را ـ به ویژه در متون ادبی فرانسوی سده‌ی هفدهم ـ پیگیری کرد و سه شکل اصلی را از یکدیگر جدا دانست. در یکی شخصیت ها در پیوند با کلام نویسنده (و صرفاً در این پیوند) شکل می‌گیرند، و این نکته را به ویژه در مورد متون فرانسوی سده‌ی هفدهم می‌توان دید. در مورد دیگر نقل قول شخصیت ها یکسر در تضاد با قول راوی یا نویسنده قرار می‌گیرد (همچون ادبیات روزگار رنسانس)، سرانجام در گونه‌ی سوم قول راوی/ نویسنده بی اهمیت یا «فردی و بی اثر» می شود، و دیگر آن جنبه‌ی اقتدارگرا را نخواهد داشت.[۶۹] باختین این شگرد را در رمان های روسی پایان سده‌ی نوزدهم، از آثار داستایفسکی تا بیلی دنبال کرد.

به نظر باختین، متن اساس و بنیان علوم انسانی است. در مقاله‌ی «پرسش متن در زبانشناسی، شناخت‌واژگان و سایر علوم انسانی» (۱۹۵۲-۵۳) می‌نویسد: «علوم انسانی فقط با متن تحقق می یابند... متن نوشتاری یا گفتاری داده‌ی نخستین در تمامی علوم انسانی و علوم زبانی (و نیز در اندیشه‌ی خداشناسیک- فلسفی) است. متن، واقعیت بی میانجی و فوری است (واقعیت اندیشه و تجربه)... آنجا که متنی نباشد موضوع پژوهش و اندیشه نیز وجود نخواهد داشت».[۷۰] موضوع علوم انسانی، به‌نظر باختین، انسان نیست، بل انسان همچون تولید کننده‌ی متن است. باختین تاکید کرده است: «کنش انسانی یک متن بالقوه است.» مناسبت میان متون، در حکم شناخت مناسبات انسانی است. در آخرین یادداشت های باختین می‌خوانیم: «موضوع علوم انسانی نه یک فرد (یک ذهن) بل دو فرد است. درواقع موضوع راستین این علوم مناسبات و واکنش های درونی میان این دو ذهن است».[۷۱] به همین دلیل باختین معتقد بود «تمامی کنش های ذهن رو به سوی بیانگری دارند».[۷۲] او همچون دیلتای، علوم فیزیکی و طبیعی را «علوم توصیف کننده» می‌نامید: «حدّ نهایی آنها، این است که به «این همانی» برسند و بگویند الف مساوی است با الف... اما در علوم انسانی موضوع باید بیانگر و روشنگر باشد؛ هرگز با خود برابر نیست، باید با دیگری رابطه یابد».[۷۳]

یکی از پیچیده‌ترین نکته ها در اندیشه‌ی باختین گذر از متن به سخن است. به گمان باختین موضوع زبانشناسی، زبان و اجزاء آن (واج، تکواژ، جمله، ساختار نحوی و...) است، و با متن دانسته می شود (البته متن به گسترده‌ترین معنای واژه که در منطق مکالمه می یابد). اما سخن موضوع فرازبانشناسی است.[۷۴] باختین نوشته است: «سخن، زبان در کلیّت مشخص و زنده‌ی آن است.» و «سخن پدیداری است تام و مشخص».[۷۵] اما مبنای هر سخن نیز ارتباط با سخنی دیگر است. گزاره‌ای نمی‌توان یافت که مناسبتی با گزاره‌ای دیگر نداشته باشد. مناسبت گزاره‌ها در حدّ زبان است و مناسبت سخن‌ها در حدّ «فرازبان». از این‌رو باختین «مناسبت سخن‌ها» را همچون «منطق مکالمه» گونه‌ی خاصی از **معناشناسی** دانست.[۷۶] ژولیا کریستوا هم تاکید کرده است که «بینامتنی» به سخن مربوط می شود و نه به زبان، و شناخت آن با «فرازبانشناسی» امکان دارد.

منش «بینامتنی» را می‌توان به‌گونه‌ای کامل در رمان یافت. به نظر باختین منطق مکالمه در تمامی اشکال سخن نهفته است. در نثر غیرادبی «معمولاً در یک کنش یکه» یافت می‌شود، ولی در نثر ادبی و به‌ویژه در رمان تعیین کننده‌ی ساختار و شیوه‌ی بیان است. به دلیل همین «منش منطق مکالمه‌ای» است که سویه‌ی معناشاسیک و ساختار نحوی سخن در رمان دگرگون می‌شود. باختین در مقاله‌ی «سخن در رمان» (۳۵-۱۹۳٤) نوشته است: «موضوع اصلی و ویژه‌ی ژانر رمان، موضوعی که اصالت آن را در گستره‌ی روشن بیان موجب می‌شود، انسان متکلم است و گفتارش... تصویر انسان، در خود، آفریننده‌ی منش اصلی ژانر رمان نیست، بل **تصویر زبان** سازنده‌ی این منش است».[۷۷] این نکته در آثار داستایفسکی یافتنی است: «در آثار او، تنها منش و کارکرد بیانگری سخن مطرح نیست. او آنچه را که برای دیگر هنرمندان اهمیت دارد، مهم نمی‌داند، یعنی برای نکته‌ای چون هنر بازآفرینی منش اجتماعی یا فردی سخن شخصیت‌ها ارزشی قائل نیست. آنچه پیش او ارزش دارد، کنش متقابل درونی استوار به منطق مکالمه در سخن است».[۷۸] یعنی داستایفسکی نکته‌ای را دانسته و به کار برده بود که در گوهر ژانر رمان نهفته است:

> تمامی رمان نظامی است استوار به منطق مکالمه، درباره‌ی «تصاویر زبان»، روش‌ها، آگاهی های مشخص و جداناشدنی از زبان. زبان در رمان ابزار بیان نیست، خود موضوع بیان است. سخن نوع رمان همواره درحال نقد از خویشتن است و این وجه اصلی تمایز رمان با انواع مستقیم ادبی (حماسه، شعر تغزلی و نمایش) است.[۷۹]

یگانه موردی که باختین آن را با رمان قابل قیاس دانست و به‌گونه‌ای کامل استوار به

«منطق مکالمه» شناخت اسطوره است. هر اسطوره در بنیان خود استوار به مناسبت درونی با سایر اسطوره‌هاست.[۸۰] این حکم باختین، یکسر همانند نخستین گامی است که کلودلوی استروس در طرح ساختاریِ مبانی «منطق اسطوره» برداشته است.

باختین سه نوع کاربرد واژه در رمان را از یکدیگر متمایـــز کرد: ۱) واژه به گونه‌ای مستقیم حضور دارد، واژه‌ای است که نویسنده به هدف دلالت معنایی و برای مرجع یا مدلولی ویژه به کار گرفته است. معنای واژه به سخن نویسنده مرتبط نیست، بل در زمینه‌ی متن همچون دالی استوار به قرارداد زبانی ــ که از پیش تعیین شده ومعلوم است ــ به کار می رود. به عنوان مثال: واژه‌های کلاه و «کلاس دوم» در آغاز رمان **مادام بوواری** فلوبر ۲) واژه‌ی عینی، واژه‌ای مستقیم است که شخصیت رمان به کار می‌برد. هر واژه به معنایی که مطلوب و مورد نظر شخصیت است بلزمی‌گردد. در شیوه‌ی آشنای رمان‌نویسی کار ساده است. مثلاً در **جنگ و صلح** پیر بزوخف می‌گوید: «همه چیز از میان رفته؟ چنین می پندارید؟ اگر من کسی که اکنون هستم نبودم، اگر زیباترین، داناترین و بهترین مردان جهان بودم، اگر آزاد بودم، بی لحظه‌ای تامل زانو می زدم، از شما خواستگاری می‌کردم و عشق شما را می طلبیدم.» این واژگان پیر است و نه راوی. تولستوی آنها را به گونه‌ای مستقیم، از قول شخصیت رمان آورده است و کوشیده تا با روحیه‌ی پیر همخوان باشند. اما در روش فلوبر که آن را «نقل قول بدون استفاده از گیومه» خوانده‌اند، به‌درستی نمی‌توان دانست که اِما دختر جوان در نخستین دیدارش با شارل بوواری چه واژگانی را به‌کار برده است. فلوبر «شرح می‌دهد» که آنها درباره‌ی «هوا و سرمای شدید و گرگ‌هایی که شب‌ها در صحرایند» سخن گفته‌اند. در واقع واژگان به راوی تعلق دارند و نه به اِما و شارل. و شیوه‌ی بیان اِما برای شناختن او یاری نمی‌کند ۳) واژه‌ی دوسویه، از یکسو معنای آشنا، متعارف و قراردادی را دارد و از سوی دیگر معنای خاصی را که مورد نظر نویسنده است. در واقع این واژه به دو نظام نشانه‌ای متفاوت متعلق است، همچون کاربرد «بورژوا» در آثار فلوبر، که از یکسو معنای «جامعه شناسیک» دارد و از دیگرسو، معنای «فلوبری»: آدمک بی فرهنگ.

زمانی که باختین می‌نوشت: «نکته‌ی اساسی این است که رمان همانند سایر ژانرها[ی ادبی] دارای نقطه‌ای مرکزی نیست»؛[۸۱] و یا بر ویژگی «زبان و سخن رمان» تاکید می‌کرد، به‌راستی فصل مشترک و وجوه تمایز رمان با سایر ژانرهای بیان ادبی را طرح می‌کرد و گامی به‌سوی نظریه‌ی ژانرها برمی‌داشت؛ و در همین گام نخست، کارش به نظریـــه‌ی رمانتیک های آلمانی وبه‌ویژه شلگل نزدیک بود. فردریش شلگل معتقد بود «هر رمان در خود یک ژانر است.» و ژانر را به منش مکالمه‌گون رمان‌ها مرتبط می‌دانست و

می‌نوشت: «رمان‌ها، مکالمه‌های سقراطی دوران ما هستند.» باختین در مقاله‌ای با نام مستعار مدودف نوشته است: «نظریه‌ی ادبی واقعی درباره‌ی ژانرهای ادبی، شاید چیزی بیش از جامعه‌شناسی ژانر نباشد».[۸۲] این مهمترین وجه تمایز نظریات باختین با عقاید فرمالیست‌هاست، از نظر او تکامل ژانرها همانقدر به دگرگونی‌های اجتماعی - تاریخی وابسته‌اند که به دگرسانی‌های شکل. باختین در مقاله‌ی «رمان و حماسه» نشان داد که بنیان حماسه و رمان منطق مکالمه است، اما رمان شکلی از بیان ادبی است که با دوره‌ای خاص از «تاریخ اروپا» پیوند دارد، و دگرگونی‌هایش به مناسبات بین‌المللی و بازتاب زبانی آنها وابسته است.[۸۳] بحث باختین در مورد همانندی‌های حماسه و رمان به بحث مشهور لوکاچ در **نظریه‌ی رمان** نزدیک است. می‌دانیم که **نظریه‌ی رمان** نوشته‌ی یک «هگل‌گرا»ست و در فهم فاصله‌ی «مکان‌نگاری» زندگی یونانیان و زندگی معاصر همچنان حلقه‌ی ساخت و شکل را حلقه‌ی اساسی می‌داند: «آن دایره‌ای که یونانیان درونش زندگی متافیزیکی خود را پیش می‌بردند از دایره‌ی زندگی ما بارها کوچکتر بود، از این روست که ما نمی‌توانیم خود را درون آن دایره قرار بدهیم»؛[۸۴] و «برای نخستین بار، اما برای واپسین بار نیز، وحدت از هم گسیخته است و دیگر تمامیّتی خودجوش از هستی مطرح نیست... تمامیتی که به سادگی می‌تواند پذیرفته شود، دیگر در حدّ اشکال هنری وجود ندارد. از این رو، این اشکال ناگزیرند... ماهیت چند پاره‌ی ساختار جهان را به دنیای اشکال گذر دهند».[۸۵] تمایز اصلی حماسه و رمان در فصل سوم کتاب لوکاچ آمده است: «رمان حماسه‌ی دورانی است که در آن تمامیت گسترده‌ی زندگی دیگر به گونه‌ای مستقیم مطرح نمی‌شود، گونه‌ای که در آن حضور و گسترش معنا در زندگی زیر سئوال رفته است. هرچند هنوز هم در چارچوب تمامیت به فکر درمی‌آید».[۸۶] باختین نیز مناسبت حماسه و رمان را درست به همین موقعیت تاریخی وابسته کرده است.

نکته‌ی جذاب در کار باختین تحلیلی است که او از «دگرگونی‌های صوری ژانر ادبی» ارائه کرده است؛ چیزی که خود آن را «تاریخ زبان» خوانده است. آنچه را که باختین «تاریخ زبان» خوانده است، لوکاچ در فصل دوم **نظریه‌ی رمان** «تاریخ شکل» نامیده است. می‌توان گفت که لوکاچ با این نتیجه‌گیری باختین همراه بود: «هر ژانر ادبی روش‌ها، ابزار نگرش به (و ادراک ویژه‌ی خویش از) واقعیت را دارد... هنرمند می‌آموزد که واقعیت را با دیدگان ژانر بنگرد.»[۸۷] تاکید بر «زمانمندی» واقعیت ادب، سال‌ها بعد باختین را به طرح مفهوم تازه‌ای کشاند که شاید بتوان آن را «مکان زمانمند» خواند: در بیان تعلق اثری به ترکیبی از حضور زمانی - مکانی. خود باختین واژه‌ی chronotop را به کار برده است و یادآور شده که این واژه را از ریاضیات مدرن و نظریه‌ی نسبیّت آینشتاین به

دست آورده است.[۸۸] تودوروف معتقد است که باختین «ژانر» و «مکان زمانمند» را به یک معنا به کار برده است.[۸۹] اما به نظر می رسد که برای رسیدن به این نتیجه‌ی قطعی مقاله های باختین نابسنده اند.

از زمان نخستین چاپ **پرسش‌های نظریه‌ی ادبی داستایفسکی**، خاصه با مقاله‌ی «سخن رمان گونه» (۳۵-۱۹۳۴) باختین نثر ادبی و رمان را دارای منش «بینامتنی» دانست، اما حکم داد که شعر فاقد این منش است. پیچیدگی شعر محصول مناسبت سخن با جهان است؛ اما نثر زاده‌ی مناسبت سخن با ایجادکنندگان گزاره است یعنی با مولف متن به اضافه‌ی آفرینندگان متون دیگری که با متن مورد نظر رابطه دارند:

> در تصویر شاعرانه، به معنای دقیق، تمامی کنش ــ پویایی تصویرــ میان واژه (در هر شکل آن) و موضوع (در هر شکل پیچیدگیش) حضور دارد. واژه در گوناگونی و فراوانی موضوع (که گاه دربرگیرنده‌ی تضاد است) حاضر است، یعنی در ماهیت بکر و هنوز بی نام خود. از این روست که پیشنهاده‌ای را غیر از آنچه زمینه‌ی خودش می‌آفریند، پذیرا نیست... پس در انواع سخن شاعرانه منطق مکالمه ای را نمی‌توان یافت که در ژرفای سخن پنهان باشد. درحالیکه در رمان، این منطق مهمترین سویه در شیوه‌ی بیان محسوب می شود و اهمیت هنری ویژه ای دارد.[۹۰]

می‌توان گفت که به‌نظر باختین شعر منش ویژه‌ای دارد: زمزمه ای درونی است که نسبت آن با سخن شاعرانه و با تاریخ شعر («تاریخ زبان» به گفته‌ی باختین، «تاریخ شکل» به گفته‌ی لوکاچ) چونان کنش یک گزاره است. شعر اشراقی است ناب که بی میانجی «هست»؛ نثر، امر، بیان گزاره است. این شکل بیان (آگاهانه یا ناآگاه) ریشه در اشکال بیان دیگر دارد. شعر حادثه ای است یکه و تکرارناشدنی، کسی پیشتر تجربه اش نکرده و پس از بیان نیز، دیگر تکرار نخواهد شد. بدین سان، باختین منکر مناسبات بینامتنی در متون شاعرانه است: «زبان شاعر، زبان ویژه‌ی خود اوست. شاعر آن را به گونه ای فردی و مطلق به‌کار می‌گیرد. از هر شکل، هر واژه، هرگونه بیان، براساس راستای مستقیم آن سود می‌جوید. می‌توان گفت که هر چیز را بدون استفاده از گیومه به کار می‌گیرد. یعنی همچون بیان ناب و بی میانجی ... هر واژه به گونه ای فوری و بی میانجی مطرح می شود و از طرح شاعر خبر می‌دهد. فاصله ای میان شاعر و سخن او نمی‌توان یافت».[۹۱] این گسستگی شعر از سخن، آن را به واقعیتی یکه بدل می‌کند. به گمان باختین اگر در شعری مناسبتی با شعری

دیگر بتوان یافت، مناسبتی است یکسر عمدی.[۹۲] به بیان دیگر رابطه‌ی میان دو شعر شرطی ضروری نیست.

باختین شعر را فراتر از بیان گزاره (و در نتیجه خارج از منش ارتباطی زبان) دانسته است. اما آنچه در محدوده‌ی بیان یعنی در قلمرو نثر به زبان می‌آید، یا نوشته می‌شود، معنا را صرفاً در حدّ ارتباط طرح می‌کند.[۹۳] باختین گفته است: «ارتباط کلامی اگر بیرون مناسبتی که با موقعیت مشخص دارد قرار گیرد، هرگز نمی‌تواند شناخته و تشریح شود».[۹۴] می‌توانیم بر اساس نظریات باختین گونه‌ای شمای ارتباطی ترسیم کنیم که تا حدودی قابل قیاس با شمای ارتباطی رومن یاکوبسن باشد. شش عنصر نظریه‌ی ارتباطی یاکوبسن عبارتند از: فرستنده، گیرنده، پیام، زمینه، تماس و کُد. شش عنصر نظریه‌ی ارتباطی باختین عبارتند از: گوینده، شنونده، گزاره، موضوع، بینامتنی، زبان. می‌توان کارکردهای مرتبط با عناصر طرح یاکوبسن را (که در فصل سوم از آن بحث کردم) در مورد شمای باختین نیز درست دانست. باختین برای روشن کردن تمایز گزاره‌ها از واژه‌ی روسی Raznorechie استفاده کرد. برابر آن «منطق چندگونگی» است. هر گزاره در راستای افق اجتماعی خاصی قرار دارد و معنایش را از آن افق به‌دست می‌آورد. یک یا چند سخن که به آن افق تعلق دارند، زمینه‌ی معنایی گزاره را می‌آفرینند، پس:

> در زبان حتی یک واژه یا یک شکل بیطرف و خنثی وجود ندارد... برای موجودی آگاه که در زبان زندگی می‌کند، زبان نظامی تجریدی از اشکال نیست، بل دیدگاهی است استوار به «منطق چندگونگی»، دیدگاهی مشخص از جهان. هر واژه، حرفه، نوع، جریان، ضرباهنگ، کاری خاص، انسانی خاص، نسل، دوران، روز و ساعت را حس می‌کند. هر واژه زمینه یا زمینه‌هایی را که در آنها زندگی اجتماعی خود را می‌یابد، حس می‌کند. تمامی واژگان و تمامی اشکال با نیّت تعیین می‌شوند.[۹۵]

پس می‌توان گفت که از دیدگاه باختین متن نسبت میان نیّت مولف است با تاویل خواننده. حتی اگر خواننده‌ای آرمانی که تمامی معناهای متن را دریابد وجود نداشته باشد، مولف در زمان آفرینش در ذهن خود این خواننده را می‌آفریند: «هر گزاره مخاطبی دارد... اما بیش از این، مولف یا ارائه کننده‌ی گزاره مخاطبی برتر را از پیش فرض می‌کند».[۹۶] خواننده‌ی خوب، به این خواننده‌ی آرمانی نزدیک است، یعنی بهتر نیّت مولف را درک می‌کند. این نکته مهمترین جنبه‌ی جدایی بحث باختین از مباحث مدرن در نقادی متون و سخن ادبی است.

یادداشت‌های فصل چهارم

1. T. Todorov, *Mikhail Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, 1981, p. 7.

کتاب تودورف مهمترین کتابی است که تاکنون درباره‌ی باختین نوشته شده است. چهار رساله از نویسندگان «حلقه‌ی باختین» (همفکران او) همراه این کتاب منتشر شده است.

کتاب مهم دیگری نیز به زبان انگلیسی درباره‌ی باختین منتشر شده است:

K. Clarck and M. Holquist, *Mikhael Bakhtin*, Harvard u.p., 1987.

2. T. Todorov, *op.cit.*, p. 62.

3. *Ibid.*, p. 63.

۴. دو کتاب از این سه، به فرانسوی ترجمه و منتشر شده‌اند:

M. Bakhtine(V.N. Voloshinov), *Le Marxism et la philosophie du langage*, trans. M. Yaguello, Paris, 1987.

M. M. Bakhtine (V.N. Voloshinov), *Le Freudism*, Lausanne, 1981.

۵. از این کتاب دو ترجمه به فرانسوی و یکی به انگلیسی موجود است. از دو ترجمه‌ی فرانسوی، نخستین، ترجمه‌ی چاپ نخست است:

M. Bakhtin, *Problèms de la poétique de Dostoievski*, Lausanne, 1970.

M. Bakhtine, *La poétique de Dostoievski*, Paris, 1970.

M. Bakhtine, *Problems of Dostoevsky's poetics*, London, 1973.

6. M. Bakhtin, *Rabelais and His World*, Indiana u.p., 1984.

M. Bakhtine, *L'oeuvre de Francois Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, trans. A. Robel, Paris, 1985.

۷. این کتاب با عنوان **زیبایی‌شناسی و نظریه‌ی رمان** به زبان فرانسوی منتشر شده است:

M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, trans. D. Olivier, Paris, 1987.

و چهار مقاله اش در کتاب زیر به زبان انگلیسی یافتنی است:

M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination*, trans. C. Emerson and M. Holquist, Texas u.p., 1986.

۸. این کتاب با عنوان اصلی به فرانسوی، و با عنوان **ژانرهای گفتار و دیگر آثار پسین** به انگلیسی ترجمه شده است:

M. Bakhtine, *Esthétique de la création verbale* trans. A. Aucouturier, Paris, 1984.

M. Bakhtin, *Speech Genres and Other Later Writings*, trans. M. Holquist, Texas, u.p., 1987.

۹. کتابنامه‌ی دقیقی از آثار منتشرشده‌ی باختین در کتاب تودورف آمده است:

T. Todorov, *op.cit.*, pp. 173-176.

10. T. Todorov, *op.cit.*, p. 171.
11. *Ibid.*, p. 10.
12. T. Todorov, *Critique de la critique*, Paris, 1984, p. 96.
13. M. Bakhtine, *Esthetique de la création verbale*, p. 41.
14. *Ibid.*, p. 104, p. 108.
15. *Ibid.*, p. 109.

واژه‌ی «افق» که باختین در این رساله به‌کار برده است، همان معنایی را دارد که در پدیدارشناسی هوسرل (و در پی آن در مباحث هرمنوتیک مدرن) داراست.

16. *Ibid.*, p. 117.
17. *Ibid.*, p. 159.
18. F. Armengaud, *La pragmatique*, Paris, 1985.

۱۹. این مقاله در کتاب زیر یافتنی است:

M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, pp. 83-182.

20. V. Erlich, *Russian Formalism: History-Doctrine*, Yale u.p., 1981, p. 237.
21. *Ibid.*, pp. 237-238.
22. J.P. Sartre, *Saint Genet, comèdien et martyre*, Paris, 1952, p. 514.

۲۳. چاپ دوم (مسکو، ۱۹۶۳) در پنج فصل و نتیجه‌گیری نهایی تنظیم شده است.

۲٤. برای آگاهی از تکوین تاریخی موسیقی پولیفونیک نگاه کنید به:

G. Abraham, *The Concise Oxford History of Music*, Oxford u.p., 1979, pp. 75-96.

۲۵. می‌بینیم که مبانی نظری مقاله‌ی «مولف و قهرمان‌ها» به‌کار کتاب **پرسش‌های نظریه‌ی ادبی داستایفسکی** آمده است.

26. M. Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, pp. 4-5.
27. J. Kristeva, *Semiotike*, Paris, 1978, p. 91.
28. M. Bakhtin, *Problems of Dostoeusky's Poetics*, p. 46.
29. M. Bakhtin, *Esthétique et théorie du roman*, p. 105.

۳۰. مقاله‌ی «پرسش متن» (۱۹۶۱-۱۹۵۹) در:

T. Todorov, *Mikhail Bakhtine, la principe dialogique*, p. 100.

۳۱. سارتر در گفتگویی با **لوموند** (۱٤ مه ۱۹۷۱) اعلام کرد: «تازه کتاب باختین را خوانده‌ام»:

J.P. Sartre, *Situation x*, Paris, 1976, p. 109.

32. J.P. Sartre, *Situation I*, Paris, 1947, pp. 36-57.

۳۳. مقاله‌ی «مولف و شخصیت در کنش زیبایی‌شناسیک» (۱۹۲٤- ۱۹۲۲) نقل از:

T. Todorov, *op.cit.*, pp. 145-146.

34. *Ibid*, p. 148.

۳۵. مقاله‌ی «درباره‌ی بازنگری کتاب داستایفسکی» (۱۹۶۱) در:

T. Todorov, *op.cit.*, p. 149.

۳۶. مقاله‌ی «مولف و شخصیت در کنش زیبایی شناسیک» (۲۴-۱۹۲۲) در:

T. Todorov, *op.cit.*, p. 151.

۳۷. نزدیکترین بحث به «منطق مکالمه»ی باختین، از سوی یکی از شاگردان هیدگر یعنی امانوئل لویناس ارائه شده است. در فلسفه‌ی لویناس «دیگری» مرکز است. نکته‌ی جالب وابستگی لویناس به داستایفسکی است. او در گفتگویی با فرانسوا پوآریه می‌گوید که «رمان‌های روسی، به‌ویژه رمان‌های داستایفسکی او را به‌سوی فلسفه کشاندند»:

F. Poirié, *Emmanuel Lévinas*, Paris, 1987, pp. 69-70.

38. G.W.F. Hegel, *Propedéutique philosophique*, trans. M. de Gandillac, Paris, 1963, p. 100.

39. M. Bakhtine, *Le Freudism*, pp. 33-34, p. 138.

کارل مارکس در تزهایی بر فویرباخ نوشته بود: «گوهر آدمی مجموعه‌ی مناسبات انسانی است.» و نظریات باختین، البته به این حکم نزدیک است، و به حکم مارتین بوبر که می‌گوید: «حقیقت اصلی هستی آدمی نسبت انسان با انسان است.» بوبر مقاله‌ی مهمی به نام «تاریخ اصل منطق مکالمه» نوشته است و هرچند در آن اشاره‌ای به باختین ندارد، پاری از نظریات او را تکرار کرده است:

M. Buber, *Between Man and Man*, New York, 1975, pp. 209-224.

40. J. Kristeva, *op.cit.*, pp. 86-87.

۴۱. شیوه‌ای از روایت پرحادثه و هجوآمیز کارناوالی در فرانسه‌ی سده‌های میانه. قهرمان این داستان‌ها گوپیل یا رنار نام داشت.

42. J. Kristeva, *op.cit.*, p. 101.

۴۳. به کاستی مکالمه‌های سقراطی و روش افلاتون (با تکیه به انتقاد هگل) در فصل نوزدهم، در بحث از عقاید گادامر اشاره کرده‌ام. اینجا تنها به اشاره‌ای بگویم که مکالمه‌های سقراطی، برخلاف نظر باختین، گونه‌ای تلاش جمعی برای کشف حقیقت نیستند؛ بل در بیشتر مکالمه‌ها حقیقت از پیش بر سقراط آشکار است.

44. J. Kristeva, *op.cit.*, p. 104.

۴۵. برداشت باختین با مارکسیسم بیگانه نیست، اما یکسر با مباحث استالینیست‌ها ناخواناست. گئورگ لوکاچ در دورانی که سرسپرده‌ی رژیم استالین بود در مقاله‌ی «هنر سالم و هنر ناسالم» (که عنوان آن نیز یادآور احکام ژدانف است) نوشت: «در جامعه‌ی طبقاتی در حال زوال نیروهای اندیشمند، دانا و خردمند، کمتر از غریزه مهم انگاشته می‌شوند. آنجا شکم بر سر حکومت می‌کند.»:

G. Lukacs, *Writer and Critic*, trans. A. Kahn, London, 1970, p. 105.

46. M. Bakhtine, *L'oeuvre de Francois Rubelais*, p. 69.

47. *Ibid.*, p. 77.

48. *Ibid.*, p. 82.

49. *Ibid.*, pp. 98-100.

50. *Ibid.*, p. 102.

51. *Ibid.*, p. 101.

52. *Ibid.*, p. 80.

53. *Ibid.*, p. 96.

54. *Ibid.*, p. 398.

55. *Ibid.*, pp. 404-406.

والتر بنیامین در بحث از حکایت‌های لسکوف یادآور شد که لسکوف «سلسله مراتب» خاصی می‌ساخت که «در ستیغ آن نیکان قرار دارند، آنگاه که به پایین‌ترین حد می‌رسد، درجه‌های گوناگون از بی‌جان‌ها را دربرمی‌گیرد..» و «هرچه لسکوف در سلسله‌مراتب جهان آفریدگان پایین‌تر می‌رود شیوه‌ی نگرش او آشکارتر به عارفان نزدیک می‌شود.»:

و. بنیامین، **نشانه‌ای به رهایی**، ترجمه ب. احمدی، تهران ١٣٦٤، ص ٢٢٩، ص ٢٣١

.٥٦ واژه‌ی روسی که باختین در برابر فرهنگ کمیک به‌کار برد یعنی Smekhovaja به معنای شادمانی هم هست.

57. M. Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, pp. 106-107.

این حکم در آثار فرانسوا رابله و فرهنگ مردمی در سده‌های میانه و رنسانس هم تکرار شده است: «انسان سده‌های میانه دو زندگی داشت، یکی رسمی و دیگری کارناوالی؛ که نشان از دو سویه‌ی جدی و کمیک زندگی داشت».

M. Bakhtine, *L'oeuvre de Francois Rabelais*, p. 103.

58. M. Bakhtine, *op.cit.*, pp. 15-16.

59. *Ibid.*, p. 15.

60. *Ibid.*, p. 18.

61. *Ibid.*, p. 21.

62. M. Bakhtin, Le *Marxism et la philosophie du langage*, p. 90.

63. *Ibid*, p. 91.

64. *Ibid.*, pp. 93-94.

65. *Ibid.*, p. 75.

66. *Ibid.*, p. 136.

67. *Ibid.*, p. 142.

68. *Ibid.*, p. 163.

69. *Ibid.*, pp. 169-170.

70. T. Todorov, *op.cit.*, p. 33.

71. M. Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, p. 349.

72. M. Bakhtine, *Le Marxism et la philosophie du languge*, p. 50.

73. T. Todorov, *op.cit.*, p. 41.

۷۴. باختین در برابر واژه‌ی لاتین discursus که تبار «سخن» در زبان‌های اروپایی است، واژه‌ی روسی slovo را به‌کار می‌برد، که از ریشه‌ی یونانی logos آمده است و به معنای سخن، واژه، منطق و خرد به‌کار می رود.

75. T. Todorov, *op.cit.*, p. 44.

در مورد تقسیم‌بندی‌های سخن (به‌ویژه در آثار باختین) نگاه کنید به:

D. Maingueneau, *Initation aux méthodes de l'analyse du discours*, Paris, 1976, p. 11.

۷۶. مقاله‌ی «پرسش متن در زبان‌شناسی» (۱۹۶۱-۱۹۵۹) در:

T. Todorov, *op.cit.*, p. 175.

77. M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, pp. 152-153, p. 156.

78. M. Bakhtine, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, p. 228.

۷۹. مقاله‌ی «درباره‌ی پیشا تاریخ سخن رمان‌گونه» (۱۹۴۰) در:

T. Todorov, *op.cit.*, pp. 103-104.

80. M. Bakhtin, *Esthétique et théorie du roman*, p. 185.

81. *Ibid.*, p. 441.

۸۲. مقاله‌ی «روش فرمال در پژوهش ادبی» (۱۹۲۸):

T. Todorov, *op.cit.*, p. 124.

83. M. Bakhtine, *op.cit.*, p. 448.

84. G. Lukacs, *Theory of Novel*, trans, A. Bostock, London 1978, p. 33.

85. *Ibid.*, pp. 38-39.

86. *Ibid.*, p. 56.

نگاه کنید به مقاله‌ی M. Aucouturier با عنوان «نظریه‌ی رمان، لوکاچ و باختین» در:

J. Garrard ed, *The Russian Novel from Pushkin to Pasternak*, Yale u.p., 1983, pp. 227-240.

۸۷. مقاله‌ی «روش فرمال درپژوهش ادبی» در:

T. Todorov, *op.cit.*, p. 128.

۸۸. واژه‌ی Chronotop در آثار آینشتاین نیامده است. ظاهراً اشاره‌ی باختین به بنیان مفهوم «فضا-زمانی» در نظریه‌ی همگانی نسبیّت است: «شاید بتوان کل واقعیت فیزیکی را به صورت میدانی نمایش د د که مولفه‌های آن به چهار پارامتر فضا-زمانی بستگی دارد.» نقل از مقدمه‌ای که آینشتاین بر کتاب **مفاهیم فضا** نوشته‌ی ماکس یامر به سال ۱۹۵۳ نوشته است:

آ. آینشتاین، **فیزیک و واقعیت**، ترجمه م. خواجه‌پور، تهران، ۱۳٦۳، ص ۱۲۷.

89. T. Todorov, *op.cit.*, pp. 128-129.

اساس بحث باختین در مقاله‌ای با عنوان «اشکال زمان و مکان زمانمند در رمان» (۱۹۳۸-۱۹۳۷) آمده است، و در مقاله‌ی «رمان و حماسه» (۱۹٤۱) تکرار شده است؛ هردو در کتاب:

M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman.*

90. *Ibid.*, p. 101, p. 107.

91. *Ibid.*, p. 108, p. 119.

۹۲. این جنبه از بحث باختین یکسر متضاد است با مباحث شالوده‌شکنی و به‌ویژه با نظریات هارولد بلوم.

۹۳. مقاله‌ای که باختین با نام مستعار ولوشینوف نوشته است: «سخن در زندگی و سخن در شعر»:

T. Todorov, *op.cit.*, p. 67.

94. M. Bakhtine, *Le Marxism et la philosophie du language*, p. 114.

۹۵. مقاله‌ی «سخن رمان‌گونه» در:

M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman, p. 114.*

۹٦. مقاله‌ی «پرسش متن» در:

T. Todorov, op.cit., p. 171.

فصل پنج

روش بیان: موکاروفسکی، لوتمن، ولفلین، اسپیتزر

چیزی واقعی وجود ندارد، فقط شیوه‌ی دیدن وجود دارد.

فلوبر

۱

در اکتبر ۱۹۲۶ گروهی از زبانشناسان در پراگ پژوهشی مشترک را در شناخت نسبت واجشناسی و معناشناسی آغاز کردند. رومن یاکوبسن که از سال ۱۹۲۰ دائماً به پراگ سفر می‌کرد، به سال ۱۹۲۳ رساله‌ای در تحلیل از شعر چک منتشر کرده بود که یکی از مهمترین نوشته‌هایش در تحلیل آواشناسیک هنر شاعری محسوب می‌شود. روشی که آن را «تاکید آوایی» خواند.[1] مهمترین هوادار روش یاکوبسن ویلهلم ماتسیوس بود که خود پژوهش هایی درباره‌ی اهمیت بررسی آواشناسیک در تحلیل وزن شعر داشت و آثارش واکنش‌ها و دشمنی های بسیار را در ناقدان معتقد به روش‌های کهن موجب شده بود. نخستین جلسه‌ی زبانشناسان پراگ در ششم اکتبر ۱۹۲۶ تشکیل شد و به‌جز یاکوبسن و ماتسیوس، نیکلای تروبتسکوی زبانشناس روسی، هاو رانک، یان ریپکا، ترنکا، چیزفسکی، رنه ولک (که بعدها به ایالات متحد رفت و با همکاری آستین وارن کتاب کلاسیک **نظریه‌ی ادبی** را به سال ۱۹۴۹ منتشر کرد) و یان موکاروفسکی (۱۹۷۵- ۱۸۹۱) در جلسه شرکت داشتند.[2] نویسندگان حلقه‌ی پراگ تا نیمه‌ی دهه‌ی ۱۹۲۰ شماری از مهمترین آثار زبانشناسی سده‌ی حاضر را منتشر کردند.

نویسندگان حلقه‌ی پراگ کارشان را محدود به شناخت کاربرد عملی واج‌ها در ساختمان جمله‌ها نکردند. به‌گمان آنان آواهای موجود در تکلم، هرچه هم دقیق بررسی شوند در حکم شناخت کارکرد اصلی یعنی کارکرد معنایی نظام واجشناسی زبان نیست. پژوهش واج‌ها یا «فونتیک» از واجشناسی یا «فونولوژی» متمایز است، همانطور که کاربرد عملی زبان، یعنی گفتار، با خود زبان تفاوت دارد. تروبتسکوی نشان داد که نکته‌ی مهم در زبانشناسی فهم ساختار ترکیبی واج‌ها (از سویه‌ی معناشناسیک) است. او در جستجوی این نکته بود که چگونه این علامت‌های آوایی با یکدیگر نسبت می‌یابند و براساس کدام قوانین، سازنده‌ی واژگان و جمله‌های بامعنا می‌شوند.[3] به نظر تروبتسکوی تمایز اصوات (تفاوت‌های صوتی که در مواردی آنها را «تفاوت‌های واجشناسیک» نامید) اساس

واجشناسی است و می‌توان در هر زبان تقابل واج‌ها را به دقت در جدولی مشخص کرد.[۴] مهمترین نکته در واجشناسی که یاکوبسن، تروبتسکوی و سایر نویسندگان آیین پراگ بر آن تاکید کردند گسست از نظریه‌ی سوسور درباره‌ی تمایز میان روش بررسی تاریخی زبان و روش بررسی ایستای زبان بود. آنان نشان دادند که روش‌های واجشناسی در پژوهش‌های همزمانی به همان شکلی به‌کار می‌روند که در بررسی‌های درزمانی مورد استفاده قرار می‌گیرند. واجشناسی به معنای انکار نظریه‌ی سوسور در مورد اهمیت بررسی ماهیت تک‌خطی زبان نیست، برخلاف، تاکیدی است بر ماهیت نظامدار مناسبت میان اجزاء. اما آنچه در واجشناسی اهمیت می‌یابد شکل‌گیری قوانین یعنی تکامل تاریخی عناصر زبانی است. یاکوبسن گفته است که در سال ۱۹۱۹ براساس نظریه‌ی همگانی نسبیّت به این نتیجه رسید که ادراک سنتی از «زمان» نادرست است و مفهوم سوسوری که بر پایه‌ی تقابل «رویکرد همزمانی» و «رویکرد در زمانی» استوار بود در شکل افراطی آن، یعنی شکلی که شاگردان و هواداران راست کیش سوسور به کارش می‌گرفتند، کارآیی ندارد. یاکوبسن نوشته است که آرام آرام، ضرورت ترکیب دو تحلیل را درک کرد. «شاید به همین دلیل هنر سینما را با اهمیت یافتم، اگر از تماشاگری بپرسیم که در این لحظه‌ی خاص بر پرده چه می‌بیند، او ناگزیر است که با ترکیبی از روش‌های همزمانی و در زمانی پاسخ دهد آنچه می‌بینم نتیجه‌ی دگرگونی فوری است».[۵]

نوآوری‌های حلقه‌ی پراگ، به هیچ‌رو، منحصر به زبانشناسی نمی‌شد. نویسندگان این مکتب در زمینه‌ی نظریه‌ی ادبی نیز نکته‌های مهمی را مطرح کردند و آثار آنان پلی میان فرمالیسم روسی و ساختارگرایی جدید محسوب می‌شود. حلقه‌ی پراگ، نسبت به فرمالیسم روسی گامی به پیش برداشت و پاری دگرگونی‌ها در اصول نظری آن مکتب ایجاد کرد.[۶] یکی از این دگرگونی‌ها توجه به عناصر فرامتن بود، عناصری که در نگاه نخست لحظه‌هایی از متن محسوب نمی‌شوند، اما در فراشد بررسی دقیق‌تر اهمیت آنها را درمی‌یابیم، عناصری که یاکوبسن در شمای ارتباطی خود آنها را در دسته‌ی «تماس» جای داده بود. از سوی دیگر نویسندگان حلقه‌ی پراگ در پژوهش‌هایی که درباره‌ی نظریه‌ی ادبی داشتند، برخلاف فرمالیست‌ها (که به‌جای ساختار از واژه‌ی شکل و گاه از واژه‌ی شالوده استفاده می‌کردند) اصطلاح ساختار را به‌کار گرفتند و در تدقیق معنای آن کوشیدند. آنان در این دقت و موشکافی، مدیون فیلسوف بزرگی بودند که حتی امروز هم ارزش کارهایش و نقش برجسته‌اش در تکوین ساختارگرایی به‌درستی ارزیابی و آشکار نشده است. کتاب **فلسفه‌ی اشکال نمادین** ارنست کاسیرر که در برلین در فاصله سال‌های ۱۹۲۳ تا ۱۹۳۱ منتشر شد، تاثیر ژرفی بر ساختارگرایان نهاد. بحث کاسیرر که زبان هرچند

نظام مرکزی و اصلی نمادهاست، اما یگانه محور نیست، باعث شد که زبانشناسان حلقه‌ی پراگ به نظام‌های نمادین دیگری بجز زبان نیز بیاندیشند، تا آنجا که موکاروفسکی نظریه‌ی ادبی را «از سطوحی جز جنبه‌های زبانشناسیک»، وابسته به «علم نشانه‌ها» بداند. او در کتاب **پژوهش‌هایی درباره‌ی زیبایی‌شناسی** (۱۹۶۶) نوشت: «در اصل، تمایزی میان کنش زبان و اثری هنری نیست. اثر هنری همچون زبان منش نشانه‌شناسیک دارد. و از این رو از بیان متمایز است، و این نکته‌ای است که بسیاری از گرایش‌های زیبایی‌شناسی، از یادش می‌برند، خاصه آنجا که اثر هنری را بیان می‌شناسند».[۷] موکاروفسکی، اما، تاکید کرد که نشانه‌ی بنیادین اثر هنری «نمادین» نیست، بل نشانه‌ی زبانی است، یعنی به‌جای اینکه جانشین موضوع شود، براساس قراردادی به آن دلالت می‌کند. در گام بعد، می‌توان، هر اثر هنری را «همچون کنشی ارتباطی» در نظر گرفت، کنشی که خبردهنده از موردی مشخص و خاص است؛ و این حلقه‌ی پیوند هنر با موقعیت اجتماعی و تاریخی است.[۸]

هنگامی که موکاروفسکی به سال ۱۹۳۴ در هشتمین کنگره‌ی بین‌المللی فلسفه اعلام کرد که «اثر هنری هیچ نیست مگر داده‌ای نشانه‌شناسیک» و این نکته را دو سال بعد در کتاب **کارکرد زیبایی‌شناسیک** به تفصیل و با دقت شرح داد، همان تمایز اثر از سویه‌ی بیانگری را درنظر داشت. متن در کل و متن ادبی به گونه‌ای خاص دلالتی به جهان ندارند؛ اما هر متن اشارتی به زبان ادبی و به متون دیگر دارد. پس از موکاروفسکی، ساختارگرایان روسی، یعنی ناقدان «مکتب تارتو» از «متن فرهنگی» یاد کردند و مقصودشان «دلالت‌های درونی متون ادبی» بود، چیزی که ژولیا کریستوا آن را «موقعیت بینامتنی» خوانده است. موکاروفسکی در رساله‌ی «ساختارگرایی و زیبایی‌شناسی» (۱۹۴۶) نوشت: «همه چیز در اثر هنری و در مناسبت آن با دنیای بیرونی ... در حد نشانه‌ها و معنا جای می‌گیرند. به این اعتبار زیبایی‌شناسی را می‌توان بخشی از علم جدید نشانه‌ها یا نشانه‌شناسی دانست».[۹] در پیشگفتاری که موکاروفسکی به برگردان **نظریه‌ی شعر** شکلوفسکی به زبان چک، نوشت تاکید کرد که در بررسی متنی ادبی، نکته‌ی مرکزی خود متن است و عناصر «فرامتن» از راه «دلالت‌های نشانه‌شناسیک متن» قابل بررسی و شناخت هستند. موکاروفسکی نخست روش بررسی و کارش را ساختارگرایی خواند، اما در گام بعد توضیح داد که ساختارگرایی به معنای آشنا و متعارف واژه یک روش نیست:

> ساختارگرایی یک جهانبینی نیست که استوار بر (و تعالی دهنده‌ی) داده‌های تجربی باشد، چنان روشی هم نیست که مجموعه‌ای از شگردهای پژوهش درباره‌ی گستره‌ای خاص دانسته شود. ساختارگرایی اصلی ادراکی است که در

گستره‌های متفاوت روانشناسی، زبانشناسی، پژوهش ادبی، نظریه و تاریخ هنر، جامعه‌شناسی، زیست‌شناسی و غیره آشکار می‌شود.[۱۰]

بدین‌سان موکاروفسکی اهمیت بررسی عناصر خارج از متن را دستکم به‌گونه‌ای محدود و نسبی پذیرفت.

در مجموعه‌ای از پژوهش‌ها که به سال ۱۹۲۸ درباره‌ی آثار کارل هونک (یان) ماشا شاعر رمانتیک چک (۱۸۳۶- ۱۸۱۰) منتشر شد، نشانی از بررسی عناصر «فرامتن» را می‌توان یافت. مقاله‌های این مجموعه را یاکوبسن، موکاروفسکی، ولک و... نوشته بودند. در این مقاله‌ها «بازتاب مسائل اجتماعی و تاریخی» در آثار ماشا، «در پیکر نشانه‌های متن» بررسی شده است. پیشگفتار مجموعه نشانگر توجه نویسندگان حلقه‌ی پراگ به عناصر فرامتن است، نکته‌ای که کار آنان را از آثاری که فرمالیست‌های روسی نوشته‌اند متمایز می‌کند: «باری دیگر، هنر باید وظیفـه‌ی بنیادینش را بجا آورد: پیش‌بینی رویکرد انسان به واقعیت»؛[۱۱] و تاکید بر واژه‌ی پیش‌بینی نشان می‌دهد که نکته توصیف یا حتی بررسی آن رویکرد نیست؛ و کار ناقد هنری، بازگشت به «پیش‌فرض‌های فلسفی» نیست، بل «هنر باید با روش‌های ویژه‌اش این وظیفه را به انجام رساند. و این روش‌ها صرفاً در قلمرو نشانه‌شناسی جای دارند.» از سوی دیگر وظیفه‌ی مرکزی مقاله‌ها شناخت «مناسبت میان سویه‌های معناشناسیک آثار ماشا و شگردهای هنری آن» دانسته شده است. عنوان مقاله‌ی موکاروفسکی «سرچشمه‌های معنا در نظریه‌ی ادبی ماشا»ست که نکته‌ی اصلی آن «نگرش معناشناسیک به زمینه‌ی کار شاعر» است.

در بیانیه‌ای که به سال ۱۹۳۵ موکاروفسکی به‌همراه یاکوبسن، ترنکا و هاورانک در نشریه‌ی اسلوو ارگان نظری نویسندگان حلقه‌ی پراگ منتشر کرد، به‌مناسبت نزدیک زبانشناسی و پژوهش شعر تاکید کرد و رابطه‌ی نزدیک «کارکرد زیبایی‌شناسیک زبان» و سایر کاربردهای گفتار را از مهمترین مباحث مرکزی زبانشناسی جدید خواند: «تنها هنر شعر به ما امکان می‌دهد تا کنش زبان را در تمامیتش تجربه کنیم. شعر، زبان را نه همچون نظامی ایستا و از پیش آماده، بل به‌سان نیرویی آفریننده آشکار می‌کند».[۱۲] یک سال بعد موکاروفسکی در مقاله‌ی «زبان معیار و زبان شاعرانه» مهمترین اصول بحث فرمالیست‌های روسی را با دستاوردهای واجشناسیک حلقه‌ی پراگ همراه کرد.[۱۳] او نشان داد که زبان شاعرانه، برخلاف آنچه همگان می‌پندارند شاخه‌ای از زبان معیار نیست. زبان معیار در حکم پس‌زمینه‌ی زبان شاعرانه است، اما مهمترین کارکرد زبان شاعرانه این است که زبان معیار را «ویران» کند. زبان شاعرانه از زبان معیار استفاده می‌کند، اما زبان معیار را ابزاری

برای رسیدن به هدفی خاص (مثلاً ایجاد ارتباط معنایی) نمی شناسد، بل می‌کوشد تا ثابت کند که «زبان هدفی در خود است». از این رو هرچه ضوابط زبان هرروزه روشنتر، صریحتر و دقیقتر باشد امکان زبان شاعرانه برای رسیدن به این هدف بیشتر خواهد شد.[۱۴] موکاروفسکی از این «دیالکتیکِ در محدوده‌ی زبان ساخته شدن و شکستن قالب زبان» به این نتیجه رسید که «بدون سر پیچی از قاعده‌های زبانی شعر وجود نخواهد داشت» و به همین دلیل شعر سویه‌ی خودکار و خودانگیخته‌ی زبان را به جنبه‌ی آگاه کاربرد زبان تبدیل می‌کند.[۱۵] هدف شعر جلب توجه شنونده یا خواننده به گوهر زبان است، و پیام و سویه‌ی ارتباطی اهمیت ندارند. شعر انتقال معنا نیست. «ساختن بنای شعری درواقع آفرینش معناست.» موضوع اصلی زبان شاعرانه ایجاد واحد معنایی تازه‌ای است، شعر برای ساختن معنا باید از مشخصه‌هایی سود جوید که به گونه‌ای مستقیم نشانه‌های زبانشناسیک محسوب نمی‌شوند، بل با آنها مرتبط هستند. منش ویرانگر زبان شعری از منش «ضد سنت گرای آن» برمی‌خیزد؛ سنتی که به ساختن زبان معیار یاری کرده است و اکنون فاقد هرگونه «حضور شاعرانه» شده است. شعر همواره در کشاکش با ضوابط زبانی و سنت زیبایی‌شناسیک است. پس می‌توان گفت که زبان شعر و زبان طبیعی «به‌دلیل کارکردهای متفاوت خود از یکدیگر جدایند.» درست به دلیل همین کارکرد متمایز معناشناسیک سرپیچی از ضابطه‌های زبان طبیعی، اگرنه تعریف اصلی شعر، دستکم راهگشای زبان شعر است.[۱۶]

در بیان این سرپیچی شعر از زبان، موکاروفسکی به مقاله‌ای از فردیناند برونو تاریخ‌نگار ادبی و ناقد فرانسوی (۱۹۳۸– ۱۸۶۰) اشاره کرد که به سال ۱۹۱۳ نوشته بود:

> هنر جدید در گوهر خود فردگراست و نمی‌تواند همه‌جا و همواره فقط با زبان معیار، یعنی زبان همگان کار کند. قوانینی که بر ارتباط معمولی اندیشه‌ها حاکمند، نمی‌توانند به دقت و به‌گونه‌ای مداوم به‌کار شاعر نیز حکومت کنند. شاعر یکسر بیرون اشکال پذیرفته‌شده‌ی زبانشناسیک کار می‌کند و می‌خواهد شکل بیانی همخوان با نیّت شاعرانه‌ی خویش، یعنی بیانی فردی بیابد. او هر قاعده‌ای را می‌تواند با نیّت آفریننده‌ی خود خوانا کند و هیچ گونه محدودیتی را نمی‌پذیرد، مگر آنچه را که الهام خود او می‌آفریند.[۱۷]

آنچه آمد، بیانگر نظر موکاروفسکی درباره‌ی ویژگی‌های زبان شعر بود. بحث اما، در ادامه‌اش نیاز به نظریه‌ای را در مورد ویژگی‌های نثر (به‌ویژه رمان‌نویسی) مطرح می‌کند. موکاروفسکی از سه گونه‌ی متفاوت نویسندگان یاد کرده است که مناسباتی یکسر متفاوت

با زبان معیار و زبان همگانی می‌آفرینند. نویسندگان دسته‌ی نخست آگاهانه به قاعده‌های زبان معیار گردن می‌نهند، و سرپیچی از آن را نادرست می‌دانند. موکاروفسکی از یاکب آربس یکی از نخستین نویسندگان ناتورالیست چک نام می‌برد که «هرگز از زبان استانده و معیار خارج نشد.» می‌توان نویسندگان ناتورالیست همچون امیل زولا (البته نه تمامی آثارش) را، و نویسندگان رآلیست سوسیالیست را در این دسته از تقسیم‌بندی موکاروفسکی جای داد. گاه در مواردی کمیاب سرپیچی از قاعده‌های زبان در آثار ناتورالیست‌ها (خاصه در توصیف حالت‌های روانی شخصیت‌ها) به‌چشم می‌آید، اما اساساً اصل در کار آنان نزدیک شدن به واقعیت است و همین اصل آنها را به آنچه «زبان واقعی» می‌پندارند، یعنی زبان هرروزه و متعارف نزدیک می‌کند. نکته اینجاست که در ترجمه‌ی آثارشان این نکته به‌گونه‌ای کامل نمی‌تواند رعایت شود. نویسندگان دسته‌ی دوم در تقسیم‌بندی موکاروفسکی بنا به ضرورت‌هایی که در متن پیش می‌آید (مثلاً در نقل کلام شخصیت‌ها، توصیف حالت‌های روانی آنان، توصیف مکان و...) از قاعده‌های زبان متعارف و هرروزه فراتر می‌روند و تاثیر این قالب‌شکنی در نثر روایی آنان نیز جابجا آشکار می‌شود. موکاروفسکی از رمان‌نویس چک نوواکووا مثال زده است. می‌توان نام نویسندگانی چون کورتزیو مالاپارته، گونتر گراس، آلبر کامو، جروم دیوید سالینجر و نورمن میلر را به این دسته افزود. نویسندگان دسته‌ی سوم از تقسیم‌بندی موکاروفسکی اساس بیانی ادبی را، آگاهانه، بر گذر از چارچوب زبان همگانی قرار می‌دهند. موکاروفسکی از ولادیسلاو وانکو نام برده است که در روایت ساده‌ترین رخدادها «زبان را ویران می‌کرد». می‌توان نام بسیاری از نویسندگان مدرنیست را در این دسته جای داد: موزیل، بروخ، کافکا، جویس، پروست، بکت، کوکتو، نویسندگان رمان نو و...[۱۸] موکاروفسکی تاکید کرد که شاعران فقط می‌توانند روش نویسندگان دسته‌ی سوم را در پیش گیرند. او به عنوان نمونه‌ای کامل از اشعار برژینا شاعر سمبولیست چک یاد کرد، که نه‌تنها در کار شاعرانه‌اش آزادی کاملی برای خود ایجاد کرد، بل «ماهیت پویای شالوده‌ی معنایی زبان معیار و جمله‌ها را در زبان چک، دگرگون کرد.» برژینا توانست ضرورت‌های زبانشناسیکی را که بنا به آن واژگان به‌گونه‌ای خودکار در ساختار جمله‌ها پشت سرهم ظاهر می‌شوند، درهم شکند: «در آثار برژینا واژگان به‌گونه‌ای طبیعی در پی یکدیگر می‌آیند. در جمله‌هایش پرسش‌های معنایی ایجاد می‌شود، فاصله‌هایی شکل می‌گیرند که ارتباط را دشوار می‌کنند، چون اساساً برای ارتباط ایجاد نشده‌اند».[۱۹] پس در این شعر معنای مجازی نقش اصلی می‌یابد، و چند معنایی واژگان و از این رهگذر ایهام اساس کار می‌شود. این‌همه موجد گسست معناشناسیک می‌شود. هر واژه به مجموعه‌ای از واژگان مرتبط می‌شود و رابطه‌ی موضوع یا

معنای جمله ها با واژگان تبدیل به رابطه ای می شود ناشناخته، دیریاب و حتی رمزآمیز. یعنی زبان همه چیز را پنهان می‌کند، بیان دشوارتر و معنا ناگشودنی می شوند؛ این است معنای ویران کردن زبان.

نقش شاعران در ویرانی زبان متعارف بیشتر نقشی آگاهانه است، یعنی بر خود شاعر آشکار است که باید چنین کند. شاعران سمبولیست و یا شاعری همچون ویون اساساً «ساختار زبان فرانسوی را برای سده های پس ازخودمبهم کردند».[۲۰] از سوی دیگر این ویران کردن «زبان همگان» پیشاپیش در محدوده‌ی معینی رخ نمی‌دهد و در گستره‌ی شعر نیز پایان نمی یابد. موکاروفسکی دگردیسی های زبان طبیعی به دلیل قالب‌شکنی شاعران را بسیار مهم دانست. او به یاری بازگفتی از ژان کوکتو حکم کرد: «اشعار استفان مالارمه، هنوز تاثیری ژرف بر زبان روزنامه‌نگاری دارد؛ بی‌آنکه روزنامه‌نگاران از این نکته باخبر باشند».[۲۱] به گمان موکاروفسکی، مالارمه قاعده های نحوی و نظام ترکیب واژگان فرانسوی را درهم ریخت؛ او می‌خواست «زبان خود» را بیابد (یا بیآفریند)، اما زبان او، که نخست چنان ناشناس و به چشم همروزگارانش ناساز می‌آمد، نیم سده‌ی بعد زبان هرروزه‌ی فرانسویان را تسخیر کرده بود. از این رو یکی از مهمترین نکته ها در نظریه‌ی ادبی، «تعیین مرزها و گستره‌ی زیبایی‌شناسیک زبان طبیعی» است. کاری که زبانشناسان حلقه‌ی پراگ به‌عنوان یکی از نتایج پژوهش های واجشناسی انجام می‌دادند و بی شک به آن آگاه نیز بودند. سال ها پس از نگارش مقاله‌ی «زبان معیار و زبان شاعرانه»، یعنی به سال ۱۹۶۶ کتابی از موکاروفسکی با عنوان **دلالت زیبایی‌شناسیک** منتشر شد. موضوع این کتاب اصول نظریات موکاروفسکی درباره‌ی زیبایی‌شناسی و به گونه ای خاص در مورد تاثیر زبان هرروزه بر «زبان هنری» بود. موکاروفسکی در این کتاب نوشت که معماری نمونه‌ی خوبی است تا ما «مرزهای زیبایی شناسیک زبان معیار» را در آن بشناسیم.[۲۲] اومبرتو اکو، معتقد است که نکته‌ی مهم در معماری آشکارگی وابستگی تولید هنری به قاعده ها و گریز از آن است: «معماری کارکردهایی یکسر همانند با زبان دارد و هر شکل متعیّن در این دو به معنای کارکردهایی متعین است».[۲۳] آثار موکاروفسکی تاثیر زیادی بر اندیشمندان «آیین ساختارگرایی پراگ» به‌ویژه بر فلیکس ودیچکا گذاشت. ودیچکا در کتاب **ساختار تکامل** که به سال ۱۹۶۹ منتشر شد، راه موکاروفسکی را ادامه داد؛ او نوشت که وظیفه‌ی اصلی تاریخ‌نگاری ادبی فهم مناسبت میان اثر ادبی و واقعیت است. یعنی درک وجوه ادراک اثر یا به بیان دیگر نسبت اثر و مخاطب.

۲

بسیاری از مباحث ادبی آیین پراگ یادآوری آثار فرمالیست‌های روسی است. دهه‌ها بعد از فروکش امواج این دو جریان، در اتحاد شوروی (در آغاز دهه‌ی ۱۹۶۰) مکتبی آغازگاه مباحث خود را آموزه‌های این آیین‌ها دانست. این مکتب به نام «تارتو» مشهور شده است و لوتمن، ایوانف، پیاتی گورسکی و اوسپنسکی مشهورترین نویسندگانش به شمار می‌آیند. خاصه یوری لوتمن با دو کتاب معتبرش **ساختار متن هنری** و **تحلیل متن شاعرانه** که نخستین به سال ۱۹۷۰ در مسکو منتشر شد و دومی به سال ۱۹۷۲،[۲۴] بسیاری از مباحث و روش اصلی کار فرمالیست‌ها را ادامه داد، و آثارش به کار ساختارگرایان فرانسوی نیز آمد.

لوتمن زبان را گونه‌ای «نظام الگوسازی» دانست. به نظر او هر جامعه‌ی زبانی الگوی اصلی زندگی، قاعده‌ها و نظام فرهنگی خود را نخست در زبانی می‌یابد که ابزار بیان اجتماعی است. واقعیت‌های اجتماعی دو جامعه‌ی متفاوت همانقدر با یکدیگر متمایزند که زبان آن دو جامعه، یا به بیان دیگر تفاوت‌ها را می‌توان در الگوی تمایزهای زبانی یافت. نظام سخن ادبی و نظام سخن زیبایی‌شناسیک «نظام‌های ثانوی» یا الگوهای درجه دوم هستند که بنیان آنها الگوهای زبانی است. از این‌رو، همانطور که زبان بیرون فرهنگ وجود ندارد، گوهر اصلی و مرکزی هر فرهنگی نیز خارج از ساختار زبانی موجود نیست. به این اعتبار، شناخت متون ادبی و هنری وابسته به شناخت الگوی اصلی و مرکزیش یعنی زبان است. این نکته بدین معنا نیست که متون، هیچگونه دلالتی به عناصر فرازبانی (و یا پدیدارهای فرهنگی، اجتماعی، سیاسی، حقوقی و غیره) ندارند. نکته اینجاست که برای شناخت این عناصر راه درست مراجعه به الگوی اصلی است و نه به نسبت‌های دیگر. لوتمن برخلاف موکاروفسکی نپذیرفت که اثر هنری همچون زبان منش نشانه‌ای داشته باشد. او نوشت که منش نشانه‌شناسیک ادبیات نه‌تنها با زبان هرروزه و معیار، بل با «زبان» ویژه‌ای نیز مشخص می‌شود که سازنده‌ی «بیان هنری» است: «داستان زبان ویژه‌ی خود را داراست، این زبان نیز ساختاری دارد برتر از ساختار زبان طبیعی. ادبیات با زبان ساخته می‌شود، اما از آن فراتر می‌رود و زبان ویژه‌ی خود را می‌یابد و نشانه‌ها و قاعده‌هایی می‌آفرینند تا پیام ویژه‌ی خود را ساده‌تر بیان یا ارائه کند؛ و این پیام از هیچ راه دیگری (و از راه زبان طبیعی) ارائه‌شدنی نیست»؛[۲۵] یعنی هر هنری سازنده‌ی زبان خاص خود است.

به گمان لوتمن معنای متون ادبی نه از راه دلالت به «بیرون» بل با توجه به قاعده‌های زبانشناسیک شناخته می‌شود. بنا به حکم مشهور یاکوبسن که شعر را «انتقال اجزاء زبان از محور جانشینی به محور همنشینی زبان» می‌دانست، هر شعر به دلیل همآوایی واژگان یا ضرورت‌های وزن شکل می‌گیرد و گزینش تابع قاعده‌های محور همنشینی است. از این‌رو

«اطلاعات» شعر، بیش از هر چیز اطلاعی است از زبان شاعرانه. هر متن ادبی خبری از نظام‌های متفاوت واژگانی، وزنی، واج‌شناسیک و اشکال نوشتاری است و مرکز برخورد این نظام‌ها محسوب می‌شود. هریک از این نظام‌ها (در هر متن ادبی) کارکرد نظام‌های دیگر را محدود می‌کند و آن را به «چیزی ناشناخته» تبدیل می‌نماید. در متنی ادبی، هر واژه کنار واژه‌ای دیگر قرار می‌گیرد و بدان معنا می‌دهد؛ اما دلیل این همنشینی همواره یکسان و واحد نیست. شاید این همنشینی به‌دلیل ضرورت آواشناسیک شکل گیرد، شاید به دلیل ضرورت قاعده‌های نحوی، یا توازی معنایی واژگان یا... به عبارت دیگر هر مصراع شعر یا هر جمله‌ی متنی ادبی از مجموعه‌ای از محورهای همنشینی تشکیل شده است و نه از یک محور. پس معانی متعددی به دست می‌دهد.

متن ادبی بدین‌سان، نظام نهایی زبان و کشف امکانات بی‌پایان آن است.[۲۶] نظام‌هایی متفاوت کار یکدیگر را محدود و یا ماهیت دیگری را دگرگون می‌کنند و ساختار نهایی مدام شکلی دیگر می‌گیرد. شناخت کارکردهای متن ادبی راه را بر فهم موقعیت واژه در سخن می‌گشاید. شعر به واژه نیرو می‌دهد و کنش آن را شدت می‌بخشد. هر واژه به دلیل واژگان همجوارش غنای نهایی و ژرفش را آشکار می‌کند و دلالت‌های معنایی تازه‌تر می‌یابد. به همین دلیل هر شعر در حکم درهم شکستن مداوم انتظارهای خواننده است. گوهر شعر دگرگونی مداوم است و ایجاد پاسخ‌های بی‌شمار، و نه یک پاسخ که چه‌بسا خواننده انتظارش را می‌کشید. نکته‌ی آخر تاثیر مباحث هرمنوتیک مدرن را بر اندیشه‌ی لوتمن نشان می‌دهد و در حکم همراهی اوست با نظریه‌هایی که پیشروان مکتب کنستانس و نظریه‌پردازان «مکتب دریافت متن»، طرح می‌کنند. از سوی دیگر لوتمن درک معنای هر متن را وابسته به فهم معناهای متون دیگر می‌داند و با طرح نظر قدیمی فرمالیست‌ها درباره‌ی «مناسبات بینامتنی» وابستگی خود را به دستاوردهای دهه‌ی ۱۹۲۰ نشان می‌دهد. به گمان لوتمن معنای متن از نسبت آن با نظام‌های معناشناسیک دیگر ــ متون دیگر ــ و حتی قاعده‌های ادبی (وابسته به ژانرهای ادبی) دانسته می‌شود.

به نظر لوتمن آثار هنری پیامی دربردارند که از راه منش ارتباطی اثر به گیرندگان منتقل می‌شوند. این ارتباطی متعارف و آشنا نیست، به همین دلیل در این ارتباط «الگویی ویژه از واقعیت» نیز آفریده می‌شود. این «الگوی واقعیت» در شکل کلی خود نه با پیام یا محتوای اثر، بل با **زبان ویژه‌ی اثر** آفریده می‌شود. زبان هم این الگوست و هم رسانه‌ی اصلی در فراشد سامانیابی الگوها. به بیان دیگر زبان نه‌تنها برای ساختار خاص جهان بیرون متن، بل برای دیدگاه راوی (یا مولف) سازنده‌ی الگوهاست.[۲۷] زبان اثر هنری سازنده‌ی موارد صدق

دلالت‌های اثر است. به همان شکل که در گفتار به زبان روسی یا هر زبان دیگری مسأله‌ی «صدق» مطرح می‌شود (مسأله‌ای که در حدّ کلی زبان طرح‌ناشدنی و به کلی بی‌معناست و تنها در گفتار بامعناست)، در زبان هنری نیز ناروشنی، صدق یا کذب، تنها در کاربرد زبان یعنی در هر اثر هنری معنا دارد.[۲۸] اثر هنری مجموعه‌ای است متشکل از رمزگان همگانی و ویژه. دریافت اثر به معنای رمزشکنی یا رمزگشایی است. با طرح مسأله‌ی رمز یا کُد، نکته‌ی مهمی در اندیشه‌ی لوتمن، دانسته می‌شود: زبان ویژه‌ی زیبایی‌شناسیک را رمزگان اثر می‌سازند، به‌ویژه آن دسته از رمزگان که خاص اثرند:

> زبان متنی هنری در گوهر خود الگوی هنری خاصی از جهان است و به این اعتبار در سویه‌ی اطلاعاتی، و ارتباطیش به «محتوای اثر» با کل ساختارش مرتبط است... الگوی جهان که زبان آن را می‌آفرینند همگانی‌تر از الگوهای فردی ارتباطی در لحظه‌ی آفرینش آن است. الگوی واقعیت هنری کلیترین ادراک ممکن از این جهان است.[۲۹]

۳

در ادامه‌ی این فصل از دو اندیشمند یاد می‌کنم که هیچ‌گاه خود را فرمالیست یا ساختارگرا نخواندند، ولی مبانی روش‌شناسیک آثارشان به کار نشانه‌شناسی مدرن آمد. ولفلین درباره‌ی هنرهای تجسمی، به‌ویژه نقاشی می‌نوشت و اسپیتزر درباره‌ی سخن ادبی. آثار ولفلین تاثیر ژرفی بر شکلوفسکی و فرمالیست‌ها گذاشت و آثار اسپیتزر مبانی تحلیل ساختاری متون ادبی را دگرگون کرد.

هینریش ولفلین (۱۹۴۵-۱۸٦٤) شهرت خود را مدیون کتاب **اصول بنیادین تاریخ هنر** است که به سال ۱۹۱۵ در برلین منتشر شد.[۳۰] پدرش زبانشناس مشهوری بود و بر تکامل فکری او تاثیر زیادی گذاشت. ولفلین در نوجوانی با یاکوب بورکهارت آشنا شد و از او هم تاثیر گرفت، خاصه در کتابی که به سال ۱۸۹۹ با عنوان **هنر کلاسیک** منتشر کرد. ولفلین شیفته‌ی آثار آلبرشت دورر بود و دو کتاب درباره‌ی او به سال‌های ۱۹۰۵ و ۱۹۱٤ منتشر کرد. اثر اصلی و ماندگارش **اصول بنیادین تاریخ هنر** همچنان زنده و جذاب است. در دهه‌ی اخیر، یکی دیگر از آثارش **تفسیر آثار هنری** (۱۹۲۲) به دلیل همخوانی با پاری از آموزه‌های هرمنوتیک ادبی، خاصه در آلمان مورد توجه بوده است. کتاب **اصول بنیادین تاریخ هنر** توجه شکلوفسکی و دیگر فرمالیست‌های روسی را به خود جلب کرد. نقد ولفلین به مفاهیم سنتی زیبایی‌شناسی و گسست از مفهوم رمانتیک «نبوغ فردی» به برداشت فرمالیست‌ها نزدیک

است. ولفلین آغازگاه بررسی خود را نه مجموعه‌ی آثار یک هنرمند، بل کشف جایگاه هر اثر در مجموعه‌ی کلی «روش بیان دوران» می‌دانست، او در این راه چندان پیش رفت که نوشت: «نگارش تاریخ هنر بدون اشاره به حتی نام یک فرد نیز امکان دارد؛ تاریخی که قهرمانانش گوتیک، رنسانس، باروک و... باشند».[۳۱] مفهوم اصلی که ولفلین طرح کرد «تاریخ روش‌های بیان» یا «تاریخ سبک‌ها» بود. او وظیفه‌ی تاریخ‌نگار هنر را بررسی و درک جامعیت یا حدود روش بیان مسلط بر هر دوران دانست. مفهومی که این بررسی به یاری آن ممکن می‌شود «جهانِ دیدن» است، به معنای شیوه‌ای که هر دوران تاریخی به خویشتن می‌نگرد. این خودآگاهی تاریخی در هر زمانه متفاوت است و یافتنش همانقدر دشوار است که فهم جایگاه سبک هنرمندی خاص در آن دوران. اما راهی جز این نیست که ویژگی «جهان دیدن» را از راه همین بررسی سبک‌ها ادامه دهیم. تنها از این راه خواهیم توانست افق دلالت‌های مغنایی هر دوران را بشناسیم و به هیچ اثری آن معانی را که از «جهان دیدن امروزی خود ما» نتیجه می‌شود، نسبت ندهیم.

کتاب **اصول بنیادین تاریخ هنر** در پنج فصل نوشته شده است. عنوان هر فصل دو مورد متضاد را بیان می‌کند و شرح تضاد آن دو مورد در همان فصل به دقت آمده است. فصل نخست عنوان «خطی و تصویری» دارد. مقصود ولفلین از خطی، شیوه‌ی بیان موضوع به یاری خطوطی است که حدّ موضوع را به گونه‌ای برجسته روشن می‌کنند. در مقابل، شیوه‌ی بیان تصویری موضوع اصلی را با عناصر دیگر در موقعیت برابر تصویرگری نشان می‌دهد.[۳۲] شناخت دگرگونی‌های در روش بیان و سبک تصویرگری که ما را از شیوه‌ی نخست به دومی می‌رساند دستمایه‌ی اصلی این فصل است. فصل دوم دگرگونی‌هایی را که از نمایش سطح به نمایش ژرفنا می‌رسند شرح داده است.[۳۳] فصل سوم تمایز و تبدیل اشکال بسته و اشکال گشوده را بررسی می‌کند. شکل بسته به گمان ولفلین، شکلی از نمایش موضوع است که در آن کار براساس قاعده‌هایی به‌دقت تنظیم شده، پیش می‌رود. هنرمند در بند رعایت این قاعده‌ها می‌ماند و نوآوری‌هایش در نهایت شکل را دگرگون نمی‌کند (مشابه این مورد را در سخن ادبی می‌توان آسان یافت). این قاعده‌ها باعث پیدایی شباهت‌ها میان آثار گوناگون می‌شوند و گاه بازگشت به شیوه‌های کهن را ناگزیر می‌کنند (مثال مشهور ولفلین هنرهای تجسمی دوران کلاسیک و باروک است). اما «شکل گشوده» در حکم رهایی از بند قاعده‌هاست.[۳۴] فصل چهارم به تمایز و تبدیل میان چندگونگی و وحدت پرداخته است. البته وحدت اثر هنری همواره (و در هر دوره‌ی تاریخی) وجود داشته است. ولفلین نه به این «اصل» بل به نکته‌ای دیگر اشاره دارد. در بیان هنری استوار به چندگونگی اجزاء تصویری مستقل از یکدیگرند، و باهم به مثابه عناصری «در خود» و کمابیش کامل ارتباط و

هماهنگی می‌یابند و از این رهگذر آن وحدت نهایی آفریده می‌شود. اما در آنچه ولفلین به‌گونه‌ای خاص «وحدت» نامیده است، اجزاء یکسر فاقد استقلال و حتی تمایز آشکار از یکدیگر هستند؛ از این رو، همه در حکم اجزاء یک درونمایه‌ی اصلی محسوب می‌شوند.[۳۵] سرانجام فصل پنجم کتاب ولفلین به تمایز و تبدیل مفاهیم آشکارگی و ابهام پرداخته است. در دورانی از تاریخ هنر «بیان واضح و آشکار» آرمان آفرینش اثر هنری بود، و در دورانی دیگر «ابهام و پیچیدگی بیان» اصل شناخته می‌شد. مثلاً در دوران کلاسیک آرمان آشکارگی در هنرهای تجسمی مطرح شد. آرمانی که نگارگری و پیکرسازی سده‌ی پانزدهم، با آن آشنا نبود.[۳۶] در هریک از این فصول مباحث اصلی در دو هنر نقاشی و معماری با دقت موشکافی می‌شوند و در سه فصل نخست مجسمه‌سازی و در فصل نخست به‌گونه‌ای خاص طراحی نیز مورد دقت بوده‌اند.

روش کار ولفلین تاثیر زیادی بر شیوه‌ی «تاریخ روح» گذاشت. این اصطلاح[۳۷] که نخست فردریش شلگل در ۱۸۰۸ به‌کار بست، در طول سده‌ی نوزدهم کمتر به‌کار رفت (همپای رنگ باختن اندیشه و فلسفه‌ی ایدآلیسم آلمانی و اهمیت یافتن اندیشه‌ها و فلسفه‌ی پوزیتیویستی.) اما ویلهلم دیلتای آن را در ۱۸۸۳ به‌کار برد. به نظر دیلتای روح تجریدی دورانی خاص را می‌توان در نتایج گسترده‌ی آن در پدیدارهای دینی، فلسفی و اجتماعی بازشناخت. راه نزدیکتر پژوهش پدیدارهای هنری است و به‌ویژه بررسی «تاریخ هنر» (به معنای تلاش جهت شناخت ادراک هر دوران از تاریخ هنر). یاکوب بورکهارت و ولفلین، این اصطلاح دیلتای را بارها به‌کار بردند و روش خود را بر اساس این «ادراک تاریخی یعنی خودآگاهی زمانه» استوار کردند. روش «تاریخ روح» در طول چند دهه‌ی آغازین این سده بر بیشتر پژوهش‌های ادبی و زیبایی‌شناسیک آلمانی مسلط بود.[۳۸] مهمترین وجه تشابه این روش با فرمالیسم، انکار اهمیت فردیت و خلاقیت هنرمند در بررسی آثار هنری است. این روش به‌ویژه آنجا کارآیی می‌یابد که بررسی آثار هنرمندان «درجه‌ی دوم» مطرح باشد، زیرا اینجا ساده‌تر می‌توان از بند مفاهیم سنتی پژوهش تاریخ هنر گریخت. حکم ولفلین در مورد ضرورت و اهمیت بررسی نقادانه‌ی جایگاه هنرمندی خاص در روش بیان مسلط روزگارش (یعنی درک این نکته که سبک اثری هنری تا چه حدّ با روش بیان دورانش همخوان است و کجا از آن می‌گسلد) با پاری دگرگونی‌ها در اصطلاح‌ها، در آثار فرمالیست‌های روسی تکرار شده است. مثلاً زمانی که تینیانوف نوشت: «در تکامل ادبی، اثر ادبی با نظام ادبی خاصی مناسبت می‌یابد، نه‌تنها به دلیل همانندی‌ها، بل از راه گسست‌ها و انحراف‌ها؛ اثر ادبی با تمایزهایش از نظام ادبی خاصی که با آن پیوند یافته است، فردیت می‌یابد»،[۳۹] حکم ولفلین را با دقت بیشتری تکرار کرد. این نکته که

انحراف های اثر هنری از نمونه و سرمشق اصلیش، امتیاز محسوب می شود، یکی از اصول مورد پذیرش ساختارگرایان شد.

٤

شخصیت دیگری که مبانی اندیشه و روش کارش به تحلیل ساختاری متون و نیز به نظریه های هرمنوتیک مدرن یاری بسیار کرد لئو اسپیتزر (۱۹۶۰ -۱۸۸۷) بود که در وین به دنیا آمد، در برلین زبانشناسی خواند و شاگرد مه یر لوبکه بود. اسپیتزر پژوهشگر و استاد دستور زبان تاریخی، تبارشناسی واژگان و روش کاربرد تاریخی واژگان در دانشگاه ماربورگ و کلن شد. از سال ۱۹۳۳ به دلیل مخالفت با رژیم هیتلری از آلمان خارج شد و دیگر به آنجا بازنگشت. نخست به استانبول رفت و به تدریس زبانشناسی پرداخت، سپس به سال ۱۹۳۶ به ایالات متحد رفت و در دانشگاه جان هاپکینز استاد ادبیات شد. واپسین سال های زندگیش را در ایتالیا به سر برد و همانجا درگذشت. آثار مهمش عبارتند از: از **صورتبندی واژگان تا روش بیان در آثار رابله** (۱۹۱۰)، **درباره‌ی واژگان عاشقانه** (۱۹۱۸) **درباره‌ی روش و نحو بیان رمانتیک ها** (۱۹۱۸)، **پژوهش هایی در روش بیان** (۱۹۲۸) دو مجلد درباره‌ی روش بیان رمانتیک ها (۱۹۳۱). این آثار به زبان آلمانی نوشته شده اند. سپس آثاری به زبان انگلیسی نوشت که مهمترین آنها عبارتند از **رساله هایی درمعناشناسی تاریخی** (۱۹۴۸) **زبانشناسی و تاریخ ادبی** (۱۹۴۸) **روش تاویل ادبی** (۱۹۴۹) و **مفاهیم مسیحی و کلاسیک از همآوایی جهانی** که پس از مرگش به سال ۱۹۶۳ منتشر شد و درآمدی است به توضیح معانی واژه‌ی Stimmung که یکی از معانی آن همآوایی است. جدا از این رساله های بسیار مهمی دارد که شماری از آنها به زبان فرانسوی نوشته شده اند.

اسپیتزر از نخستین کسانی بود که بر اهمیت و ضرورت کاربرد روش های زبانشناسیک در نقد ادبی (و به گونه ای کلی در علوم انسانی) تاکید کرد. به این اعتبار، یکی از مهمترین و نخستین پایه گذاران روش بررسی ساختار متون به حساب می‌آید. خود او در پیشگفتار کتاب **زبانشناسی و تاریخ ادبی** تصویری از زندگینامه‌ی فکریش به‌دست داد، به‌ویژه بر اهمیت گسست از نظریه های پوزیتیویستی مه یر لوبکه تاکید کرد و نوشت: «او با پیشاتاریخ زبان فرانسوی سروکار داشت و نه با تاریخ زنده‌اش» اسپیتزر از زبانشناسی رمانتیک گسست و هرگز نپذیرفت که زبان و روش بیان را مُهر نبوغ و خلاقیت مشخص می‌کند. او این پرسش را که «چرا این دگرگونی های تاریخی در زبان رخ می‌دهند؟» کنار گذاشت و همچون ساختارگرایان از چگونگی دگرگونی ها پرسید. اسپیتزر کارش را به کار سوسور نزدیک دید و با شاگرد او شارل بالی در مورد اهمیت گفتار فردی همنظر شد و

کوشید تا روش بیان شخصی یا سبک ویژه‌ی هر نویسنده را بیابد. به بیان دیگر خواست با تحلیل «داده‌های گفتاری»، همانندی‌ها و تمایزهای روش بیان خاصی را نسبت به سخن همگانی کشف کند و نوشت که تنها از این راه می‌توان «بیان فردی» نویسنده‌ای را شناخت. در گام نخست «سبک و روش بیان خاص هر نویسنده» را مهم دانست، اما تاکید کرد که از این راه زبان ویژه‌ی آن نویسنده را نخواهیم شناخت، بل «ویژگی زبان» را کشف خواهیم کرد.

نخستین پژوهش مهم اسپیتزر درباره‌ی «روش و سبک رابله» بود که در آن نکته‌ی مرکزی را شیوه‌ی ساختن واژگان جدید یعنی «نوآوری واژگانی» رابله دانست: چگونه رابله واژگانی ساخت که از زبان معیار و سخن ادبی روزگارش متمایز شدند؟ او چگونه واژگانی را به معناهای یکسر تازه‌ای به کار برد؟ از این راه اسپیتزر کوشید تا کاربرد شخصی زبان را در آثار رابله دریابد و جایگاه واژگان را در «روش بیان» منحصربه‌فرد و شخصی آن نویسنده کشف کند، و معتقد بود که این بحث درآمدی است به شناخت زیبایی‌شناسی ویژه‌ی او. اسپیتزر در پایان نوشته‌اش حکم کرد که «بدین‌سان زبان به قلمرو ادبیات وارد می‌شود.» یا به بیان دیگر ادبیات در سویه‌ی «متن گونه»ی خود مطرح می‌شود؛[۴۰] و مقصود اسپیتزر از متن «بازتاب سخن در نوشتار» بود. بر این اساس، فهم تاریخ واژه، پیشینه‌ی کاربردیش، و نقش ویژه‌ی جدید و تازه‌ی آن در متن، موضوع پژوهش ادبی می‌شود و در حکم نخستین گام است در راه شناخت معانی متن. اسپیتزر این پژوهش «روش بیان» را در مورد هر متن موجود ممکن می‌دید. هرچند کار خود را بیشتر متمرکز بر پژوهش متون ادبی کرد، اما معتقد بود که با روش او هر شکل «سخن ایدئولوژیک» شناختنی است. خود او از نخستین کسانی بود که «زبان تبلیغات» در زندگی هرروزه‌ی امریکاییان را به سال ۱۹۴۸ بررسی کرد.

تاکید بر روش بیان، اسپیتزر را به‌سوی معناشناسی تاریخی متون راهنما شد. اینجا، مفهوم «واژه- کلید» یا واژگانی که از زبان معیار و هرروزه وارد متون ادبی و فلسفی می‌شوند و در شناخت معنای این متون نقش می‌یابند، در روش او اهمیت یافت. اسپیتزر در پیشگفتار **رساله‌هایی در معناشناسی تاریخی** (که بیشتر به واژگان کلیدی مربوط می‌شود) تاکید کرد که روش کار او همان است که بیست سال پیشتر در **پژوهش‌هایی در روش بیان** به کار گرفته بود. در کتاب نخست قهرمان‌های اصلی مولف‌ها بودند و موضوع کتاب روش بیان یا «گفتار نوشتاری» آنان بود؛ اما در کتاب دوم، قهرمانان اصلی واژه- کلیدها، و شیوه‌ی کاربرد آنها در دوره‌های متفاوت و به قلم مولف‌های گوناگون است.[۴۱] اینجا نویسنده در وابستگی به محیط فرهنگی یا دورانش مطرح است و روش بیان با معناشناسی تاریخی همراه می‌شود. اشکال بیان فردی سویه‌های منحصر به فرد خود را از «بیان مسلط

دوران» به‌دست می‌آورند و بررسی مناسبت میان این دو ضرورت مطلق می یابد. پس در این بررسی، روش همزمانی مهم است و نه نگرش تاریخی یا روش درزمانی. ماده‌ی اصلی کار اسپیتزر «زبان زنده» بود. گرایش او به شناخت کاربرد کلی و همه‌جانبه‌ی هر واژه، ناگزیر زبان را در کاربرد همگانی و هرروزه‌ی آن در مرکز پژوهش‌هایش قرار داد. به‌گمان اسپیتزر کاربرد هر واژه در هر متن «شکل ظهور عاطفی» است، تنها باید دانست که کدام کنش زبانی (در گسترده‌ترین معنای این اصطلاح) این کاربرد را گریزناپذیر کرده است. هر نسل سنت زبانی نسل‌های پیش از خود را از سویه‌ای خاص مورد حمله قرار می‌دهد، زیرا تعارض‌های تازه‌ی اجتماعی و اشکال جدید مناسبات اجتماعی، نوآوری زبانی را گریزناپذیر می‌کند. آنچه هگل «روح دوران» خوانده بود، دگرگونی در اصول زندگی نسل‌هاست و به گفته‌ی اسپیتزر (که از اندیشه‌ی هگل هم دور نیست) زبان گونه‌ای از شکل ظهور خودآگاهی آن روح است. پس نویسنده‌ی جدید نمی‌تواند زبان قدیم را به‌کار گیرد. گسست از زبان معیار در کار ادبی ناگزیر است؛ و البته این جدایی به هررو در گستره و محدوده‌ای رخ می‌دهد که تعیین آن با خود نویسنده نیست. «نویسنده‌ی خوب» در این گستره بیشتر پیش می رود و به مرزهای آن نزدیکتر می شود. او همواره منش بیانگری زبان را برتر از منش ارتباطیش به‌شمار می‌آورد. هرچند که از این مورد دوم راه گریزی ندارد. روش بیان، به این اعتبار، نه سویه‌ی همگانی زبان است و نه سویه‌ی شخصی آن، بل از موازنه‌ی میان آن‌دو ایجاد می شود. گرایش کلی تکامل سخن ادبی، همواره جنبه‌ی شخصی کاربرد زبان را بر سویه‌ی دیگر برتری می‌دهد؛ اما پیروزی نهایی در این جدال ناممکن است. یک نویسنده‌ی خوب (که به گفته‌ی ژرژ باتای از «تجربه‌ی درونی» خود می‌گوید) ناگزیر از یافتن «زبان درونی» است. ادبیات «درونی شدن» یا «فردی شدن» تجربه‌های مشترک است؛ پس زبان ادبی هم ناگزیر به سوی تشخص پیش می رود. قدرت هر روش بیان را باید با تواناییش در نوآوری واژگان (و از این رهگذر در کاربرد معناشناسیک جدید آنها) جستجو کرد.[۴۲] راز قدرت روش بیان مارسل پروست و آنتونن آرتو را باید در همین نکته یافت. با تحلیل سبک این دو نویسنده، ما نه به شخصیت فردی آنها، بله به منش بیانگری زبان فرانسوی و حتی بیش از این به توان بیانگری زبان آدمی پی می‌بریم. می‌بینیم که ادعای اسپیتزر کم از ادعای ساختارگرایان نیست. لوی اسنروس از راه شناخت ساختار اساطیر، ادعای شناخت ساختار ذهن انسان را دارد و اسپیتزر از راه شناخت روش بیان متون، مدعی دانستن ساختار کلامی ذهن است. او می‌گفت که با روش تحلیلی خود در شناخت روش بیان توانسته است «ارگانیسم استوار به نظریه‌ی ادبی زبان» را بشناسد.[۴۳] از همان آغاز کار، اسپیتزر با طرح «اثر ادبی همچون متن و نه چون سند» جدایی اثر را از مولف و

گسست متن‌شناسی را از روانشناسی ادبی پیش کشید. روش او نیز به نیروی ابداع و ابتکار مولف کاری ندارد؛ بل متن را مهم می‌داند و می‌پرسد: «چرا نتوانیم جهان تحلیلی خود را بر پایه‌ی متن استوار کنیم؟»[۴۴] از این رو اسپیتزر نوآوری‌های زبانی و کلامی را محصول «منطق متن» و زبان به‌شمار می‌آورد. حکم «متن است که می‌آفریند»، که بعدها بارها از سوی ساختارگرایان تکرار شد، نخست در آثار اسپیتزر به‌کار رفت. او نه‌تنها راه را بر «نظریه‌ی نشانه‌شناسی ادبی» گشود، بل «ناقدان جدید» که کارشان در گستره‌ی فرهنگ کشورهای انگلوساکسون پذیرفته شد، نیز مدیون او هستند. جدا از این، ارج روش اسپیتزر میان نویسندگان هرمنوتیک مدرن نیز دانسته است. اسپیتزر برای نخستین‌بار مفهوم «حلقه‌ی هرمنوتیک» را به‌کار گرفت و ریزنگاری‌های خود را در یافتن نوآوری‌های زبانی هر متن، جدا از تاویل آن متن ندانست. دو کتاب که در آخرین سال‌های زندگیش منتشر کرد، به‌گونه‌ای خاص به تاویل متون اختصاص دارند: **روش تاویل ادبی و مفاهیم مسیحی و کلاسیک از هم‌آوایی جهانی**. در این زمینه کار اسپیتزر بی‌شک زیر تاثیر مباحثی است که با ژرژ پوله (که او نیز چون اسپیتزر، استاد دانشگاه جان هاپکینز بود) قرار گرفت. آخرین مقاله‌ی اسپیتزر (که پوله آن را پس از مرگ نویسنده منتشر کرد) درباره‌ی میشل بوتور بود، و شگردهای نویسندگی بوتور، به‌ویژه در رمان **در طول زمان** را معرفی می‌کرد.[۴۵] هرچند پژوهش روش بیان بوتور (از راه بررسی «گفتار نوشتاری» او) همچنان در این مقاله جنبه‌ی مسلط دارد، اما آشکارا روش تاویل متن نیز نشانش را بر اندیشه‌ی اسپیتزر نهاده است.

میان آثار اسپیتزر مقاله‌ای که او به زبان فرانسوی، با عنوان «روش بیان مارسل پروست» نوشته است، بیش از هر اثر دیگر روشنگر روش کار نویسنده است.[۴۶] این مقاله ظاهراً به هدف کامل کردن مقاله‌ی کورتیوس به نام «روح فرانسوی در اروپای مدرن» (۱۹۲۵) نوشته شده است. کورتیوس همچون اسپیتزر در پی کشف «جنبه‌های ناشناخته‌ی روش بیان پروست» بود و می‌گفت که خواننده با خواندن هر جمله‌ی هر متنی، به سوی کشف «قانون» ویژه‌ی متن پیش می‌رود، تا آنجا که پشت شفافیت هر جمله، عناصر روانشناسیک آگاهی مولف را خواهد یافت. این نکته مورد قبول اسپیتزر نبود، اما او درست دانست به جای نقد این نکته، بر موارد مشترک نظرش با کورتیوس یعنی بر اهمیت کشف روش بیان پروست تاکید کند.[۴۷] اسپیتزر در پی پیشگفتار کوتاهی به اساس بحث خود رسید. او عنصر اصلی و تعیین‌کننده در روش پروست را «آهنگ جمله‌ها» دانست و آنرا به نگاه پروست به جهان نسبت داد (اصطلاحی که چه‌بسا آن را از ولفلین آموخته بود). به نظر اسپیتزر پیچیدگی جملات **در جستجوی زمان از دست رفته** محصول پیچیدگی نگاه پروست است. مثال

روشنگری که از اسپیتزر از نگاه سوان به ادت می‌آورد، نشان می‌دهد که چگونه ساختار جمله‌ی طولانی پروست، مسیر این نگاه است. بیش از ده مثال دیگر نسبت میان نگاه پروست را (که گاه رند است و شوخ، گه از سر ترحم است و گاه عاشقانه ــ همچون نگاهش به مادربزرگ) با آهنگ جملات روشن می‌کند. اما کار از این دشوارتر است: «پروست برای هر جمله الگوی تازه‌ای برمی‌گزیند» و این کار هم «از رمز و راز نگاهش برخاسته است».[۴۸] در بخش دوم مقاله اسپیتزر عناصر «موجد تاخیر در هر جمله‌ی پروست» را بررسی کرد، یکی از این عناصر پرانتزها هستند. او نشان داد که در جمله های پروست، پرانتزها نقش های متفاوتی دارند که به کار تاخیر کنش می‌آیند: گاه احکام کلی هستند، و در مواردی در حکم تدقیق خاطره اند. مثلاً مادربزرگ هدیه ای را در کتابخانه پنهان می‌کند، در شرح این خاطره ناگاه در پرانتزی می‌خوانیم که روزی گرم بود، و مادربزرگ چنان نفس می زد که پزشک به مادر نصیحت کرد مراقب خانم باشند تا خود را چنین خسته نکند و... این روز، این پرانتز، در خاطره‌ی راوی اهمیت کلیدی دارد.[۴۹] گاه خاطرات راوی درهم می شوند، و شتاب این درهم شدن آهنگ هر جمله را آهسته می‌کند. پایان جمله همچون پایان یک «آداجیو» دور است. گاه منطق داستان درهم شدن جمله ها را می طلبد. مثلاً نگاه سوان به ادت در میانه‌ی جمله قطع می شود تا راوی بگوید که سال ها بعد احساس او از آمدن سوان به خانه اش چه بود. اسپیتزر دو نمونه‌ی متفاوت از دوگونه شدن جمله های پروست را مثال می‌آورد. یکی جدا شدن دو بخش به شکلی که دست آخر بهم می رسند و دیگری دوگونه شدنی که به توالی دوگانگی های متعدد بعدی راه می یابد.[۵۰] در بخش سوم مقاله، اسپیتزر به نوآوری های دستوری در آثار پروست پرداخت: او به نحو ناآشنای بسیاری از جمله ها و ناهمخوانی فعل با فاعلی که «منطقاً» بنا به نحو آشنای زبان فرانسوی، نمی‌تواند فاعل باشد اشاره کرد.[۵۱] در موارد زیادی توضیح و گاه توصیفی در میان جمله می‌آید که میان اجزاء یک تشبیه یا کنایه فاصله می اندازد و حتی آنها را به دو بخش تقسیم می‌کند، و گاه میان آنها، در یک پاراگراف، سطرها فاصله می اندازد. اسپیتزر از پی مثال های فراوان، این حالت های بیان را به «موقعیت ها و حالت های راوی» نسبت داد، و این نکته را در مورد مثال مشهور کاربرد وجه التزامی در آثار پروست، درست دانست. وجهی که در زبان هرروزه «محکوم به مرگ شده است» و در زبان ادبی پروست، در بیان حالت روانی راوی کارآیی دارد و به «زندگی معنوی آدمی، هراس ها، تردیدها و اشتیاقش به بخشیدن» وابسته است و نیز به اینکه چگونه پروست کوشید تا به یاری عینیت کار مولف، ذهنیت خود را پنهان دارد.[۵۲] چهارمین بخش مقاله عنوانی کلی دارد: «پروست و زبان»، اما موضوعش «کاربرد زبان همراه با اداها و حرکت های گوینده» در جمله های پروست است؛ یعنی آن مواردی

که پاری از کارکردهای کلامی به حرکت ها سپرده می شوند: «پروست از واژگان منفرد، مجرد و بی حس، بر کاغذ متنفر بود» و می‌کوشید تا آنها را در سو یه ی خود انگیخته ای که زندگی به آنها می‌بخشد نشان دهد. به این اعتبار «زبان شکل ظهور زیست شناسیک تمامی یک شخصیت می شد».[۵۳] پس، شیوه ی بیان شخصیت ها را به دقت بیان می‌کرد. اسپیتزر از توصیف گفتار فرانسواز و کشیش مثال می‌آورد، یا از کاربرد حرف «ش» در زبان خانم لومه که همواره با نگاهی خاص همراه بود. بدین‌سان جمله های طولانی پروست با همان «حس نفس گیر و مداوم زندگی» همخوان بودند. پروست «هیچ چیز اختراع نمی‌کرد»، بل همه چیز را «بازمی یافت». درست به همان معنا که زمان گمشده را بازمی یافت. او در واژگان گونه ای موسیقی نهانی کشف کرد که هنوز مفهومسازی و جمله‌بندی و کاربردهای زبانی نتوانسته اند آنرا از میان ببرند. می‌گفت: «لحن، موسیقی کلام را می سازد» و می‌کوشید تا «این لحن را بنو یسد.» به موردی دقت کنیم. سوان در گفتن «من که به سلسله‌مراتب هنرها اعتقادی ندارم» چنان لحنی به‌کار می‌برد که انگار می‌گوید: «سلسله‌مراتب به آن معنایی که افراد سطحی به‌کار می‌برند، می‌دانید؟»[۵۴] یا فرانسواز واژه‌ی lion را تبدیل به li-on می‌کرد، و باز فرانسواز با گفتن واژه‌ی «علمی» اشعه‌ی ایکس، لبخند می زد. نکته‌ی دیگری که اسپیتزر به آن پرداخت، شرح این شگرد پروست بود که هریک از شخصیت های رمان را به زبانی خاص به سخن وامی‌داشت. این کار را هم به سودای نمایش قدرت نو یسندگیش، یا سلطه اش بر زبان، یا اثبات قدرت بیان و پرباری زبان فرانسوی انجام نمی‌داد، بل ضرورتی زیبایی‌شناسیک او را به این کار می‌کشاند: زندگی هرکس سو یه ای متفاوت از زندگی دیگران دارد و شکل ویژه‌ی بیان یا کاربرد گفتاری شخصی در زبان هرکس بیان زندگی درونی اوست. نکته ای که از چشم نو یسنده و ادیب پنهان نمی‌ماند، اما زبانشناس قاعده‌ای برای توضیح دقیق آن‌نمی‌تواندبیابــد. در گام بعد اسپیتزر به کاربرد نام های خاص در دو مجلد نخست رمان پروست دقت کرد و کوشید «انگیزه های پروست» در نامیدن شخصیت های رمان را بیابد. نکته ای که بعدها رولان بارت ــ در مورد تمامی رمان پروست ــ بدان توجه کرد.[۵۵] اسپیتزر آوای موسیقایی نام سوان (نامی با طنین واژگان عبری، و در همین حال یادآور نام های شمال اروپایی و اسطوره‌های «واگنری») را مثال آورد؛[۵۶] یا طنین نام کوچه های پاریس را در جمله های پروست دنبال کرد. لاپه‌روس (کوچه ای که ادت در آن زندگی می‌کند)، پرشان، آکاسیاس و... و حتی از «رنگ نام‌ها»، یاد کرد. مثلاً در نام پارم (که البته یادآور صومعه‌ی مشهور استاندال است) «بازتاب بنفشه» را می یابد. گونه‌ی دیگری از نام های خاص که در رمان اهمیت یافته اند، نام‌هایی با پژواک افسانه های کهن و حکایت های قهرمانی و اسطوره‌هایند. نام هایی که

سمبولیست‌ها، آنها را« مقدس» کرده بودند. یاد و ذکر این نام‌ها، همواره جمله‌های پروست را به اسطوره‌ها بازمی‌گرداند. این نام‌ها تجلی گمشده‌ای دارند. مثلاً جنگلی که نام الیز بر آن نهاده‌اند، با دریاچه‌ای بزرگ و امواجش. و بازمی‌توان از فینی‌ستر نام کرد که راستی پایان خاک فرانسه بود و خاک اروپا و سرزمین «کهن» (finis در لاتین به معنای پایان و انجام است.» گویی نسیمی رمزآمیز و فراطبیعی از فراز واقعیت‌های زندگی هرروزه می‌گذرد.[57] سی سال پیش از نگارش مقاله‌ی «روش بیان پروست» (یعنی به سال ۱۹۳۱) اسپیتزر در مقاله‌ی مهمی درباره‌ی «راسین» از اهمیت نام آندروماک در نمایش راسین یاد کرده بود، نامی که یادآور شرافت است: «نام به یک معنا حضور قاطع شخصیت است».[58]

واپسین بخش مقاله‌ی اسپیتزر عنوان «راوی» دارد: درباره‌ی پرسش قدیمی «من در رمان پروست کیست؟» اما پرسش اسپیتزر ژرفتر است: چگونه پروست این ساحت ژرف معنوی را که پشت «من» در رمان نهفته است به گونه‌ای زبانشناسیک آفریده است؟»[59] اسپیتزر پاسخ را در کاربرد شماری از واژگان یافت، مثلاً در کاربرد commesi («انگار»، «چنانکه»). این واژه میان «من» راوی و «من» کنش‌های درون داستان تفاوت می‌گذارد. واژگان دیگری چون «شاید» هم چنین نقشی دارند.[60] روش دیگر پروست شرح آن چیزهاست که به نظر دیگران می‌آید و راوی منطقاً از آنها بی‌خبر است، اما گاه به گاه بیان می‌شوند. مثلاً آمده است: «ادت اندیشید که...» یا «به نظر سوان نرسید که...». در پایان مقاله اسپیتزر نمونه‌هایی از کاربرد اغراق‌ها، تشبیه‌ها، استعاره‌ها در **در جستجوی زمان از دست رفته** برشمرد، که همه به کار تثبیت جایگاه راوی آمده‌اند.

یادداشت‌های فصل پنجم

۱. یاکوبسن واژه‌ی Prizvucnici (از واژه‌ی چک Prizuk به معنای تاکیدآوایی) را به کار برده بود.

۲. درمورد سابقه‌ی فعالیت «حلقه‌ی پراگ» نگاه کنید به:

و. ماتسیوس، «کارنامه دهساله مکتب پراگ»، ترجمه م. طباطبایی، زبانشناسی، ۲/۲، تهران، ۱۳٦٤، ص‌ص ۳۲-۱۹.

مطالعه‌ی مجموعه‌ی زیر برای دستیابی به دانشی کلی در مورد «حلقه‌ی پراگ» ضروری است:

P. Steiner ed, *The Prague School, Selected Writhings*, Texas u.p., 1986.

3. N. Trbetzkoy, Les *Principes des phonologie*, Paris, 1949, pp. 11-12.

٤. در رساله‌ی «شعر چک» یاکوبسن نشان داد که آواهای گفتاری اجزاء نظامی به سامان هستند و به بینش گوینده وابسته‌اند. برای شناخت نظریه‌های ساختارگرایان در این مورد نگاه کنید به:

R. Jakobson, *Six leçon sur le son et le sens*, Paris, 1976.

در این شش درس (مجموعه‌ای از درس‌هایی که یاکوبسن در ایام جنگ جهانی دوم در ایالات متحد ارائه کرد) اصول واجشناسی شرح داده شده است.

5. R. Jakobson and K. Pomorska, *Dialogues*, Cambridge, 1983, pp. 27-34.

پومورسکا نیز می‌گوید که سینما دوسویه‌ی همزمانی و در زمانی یعنی زمان حاضر و زمان گذشته، دال و مدلول، را یکی می‌کند. او به‌گونه‌ای خاص از فیلم آلن رنه سال گذشته در مارین‌باد مثال می‌آورد (ص ۷۸).

٦. در این مورد نگاه کنید به پاره‌ای از فصل نهم کتاب زیر:

V. Erlich, *Russian Formalism, History- Doctrine*, Yale u.p., 1981, pp. 154-163.

7. J. Mukarovsky, *Il significato dellestetica*, Torino, 1973, p. 120.

8. *Ibid*, p. 121.

9. V. Erlich, *op.cit.*, p. 159.

موکاروفسکی اصطلاح Semasiology را به کار برد، که امروز مورد استفاده ندارد.

10. *Ibid.*, p. 160.

11. *Ibid.*, p. 161.

12. *Ibid.*, p. 157.

13. J. Mukarovsky, "Standard Language and Poetical Language",
P.L. Garvin ed, *A Prague School Reader*, Georgtown u.p., 1964, pp. 17-30.

14. *Ibid.*, p. 18.

موکاروفسکی نوشته است: «اثر هنری به شکرانه‌ی زبان وجود دارد، اما آن را ویران

می‌کند.»

J. Mukarovsky, *Il significato dellestetica*, p. 48.

15. P.L. Garvin ed, *op.cit.*, p 23.

۱۶. در فیلم ارفه ژان کوکتو (۱۹۵۰) داوران آن جهان، شعر و شاعر را نمی‌شناسند. آنان از حرفه‌ی ارفه می‌پرسند و او پاسخ می‌دهد: «شاعر»؛ می‌پرسند: «شاعر کیست؟» و ارفه می‌گوید: «گونه‌ای نویسنده، نویسنده‌ای که چیزی نمی‌نویسد.»

17. *Ibid.*, p. 25.

نتوانستم ماخذ بازگفت موکاروفسکی از برونو را بیابم؛ احتمالاً در یکی از مقاله‌های اوست. به هررو در کتاب اصلیش یعنی تاریخ زبان فرانسوی از آغاز تا سال ۱۹۰۰ نیامده است.

۱۸. می‌توان بر اساس تقسیم‌بندی موکاروفسکی داستان‌های صادق هدایت را در سه دسته جای داد و تفاوت زبان داستان‌های «علویه خانم»، «شب‌های ورامین» و «زنی که مردش را گم کرد» را یافت.

19. P.L. Garvin ed, *op.cit.*, p. 30.

20. *Ibid.*, p. 17.

21. *Ibid.*, p. 26.

بازگفت از رساله‌ی «راز حرفه‌ای» (۱۹۲۲) کوکتوست.

22. J. Mukarovsky, *Il significato dellestetica*, p. 191.

23. Eco. U., *La structure absente*, trans. U. Epsosito-Torrigiani, Paris, 1988, pp. 261-265.

۲۴. نخستین کتاب به زبان فرانسوی ترجمه و منتشر شده است:

I. Lotman, *La structure du texte artistique*, trans. A. Fournier, Paris, 1973.

25. *Ibid.*, pp. 29-30.

26. *Ibid.*, p. 98.

27. *Ibid.*, p. 36.

28. *Ibid.*, p. 22.

29. *Ibid.*, p. 35.

30. H. Wolfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art.* trans. C. Raymond et M. Raymond, Paris, 1966.

31. V. Erlich, *op.cit.*, p. 59.

32. H. Wolfflin, *op.cit.*, pp. 19-20.

33. *Ibid.*; pp. 85-134.

34. *Ibid.*, pp. 135-172.

35. *Ibid.*, pp. 173-218.

36. *Ibid.*, pp. 219-270.

۳۷. تاریخ روح در برابر Geistes geschichte.

۳۸. عقاید ولفلین تاثیر زیادی بر تاریخ‌نگار هنر آلمانی اسکار والسل گذاشت که تاکید داشت تکامل ادبی را باید در پیوند نزدیکش با تاریخ هنر یافت و نه در نسبتی که با تاریخ فرهنگ دارد. والسل نظریه‌ی «تاثیرگذاری متقابل اشکال هنری» را مطرح کرده است که همچنان تأثیر ولفلین بر آن آشکار است.

39. L. Matejka and K. Pomorska eds. *Reading in Russian Formalism*. Cambridge. Mass., 1971. p. 72.

۴۰. نگاه کنید به پیشگفتار ژان استاروبینسکی بر:

L. Spitzer, *Études de style*, trans. E. Kaufholz, A. Coulon, M. Foucault, Paris, 1985, p. 9.

41. L. Spitzer, *Essays in Historical Semantics*, New York, 1948, p. 21.

۴۲. نوآوری واژگانی آشکارا به معنای گسترش محدوده‌ی معنایی واژه است و نه لزوماً ابداع و اختراع واژگان جدید. بارها پیش آمده است که کاربرد واژه‌ای کهن و از یاد رفته، یا یافتن توان ترکیبی واژگان و ساختن واژه‌ای که پاری از اجزاء آن «عناصر کهن» باشند، در گسترش معنایی نقش مهمتری از ابداع واژگان یکسر تازه می‌یابند.

43. L. Spitzer, "Les etudes de style", *Actes du 8em Congres de la Féderation International des Langues et Littérature Modern*, Liége u.p, 1961, pp. 23-39.

44. L. Spitzer, *Études de style*, p. 67.

45. *Ibid.*, pp. 482-531.

46. *Ibid.*, pp. 397-473.

47. *Ibid.*, p. 398.

48. *Ibid.*, pp. 410-411.

49. *Ibid.*, p. 411.

50. *Ibid., pp. 417-418.*

51. *Ibid.*, p. 427.

52. *Ibid.*, p. 432.

53. *Ibid.*, p. 436.

54. *Ibid.*, p. 439.

۵۵. می‌بینیم که اسپیتزر بسیاری از عناوین اصلی پژوهش‌های بعدی در مورد رمان پروست را پیشگویی کرده بود. مقاله‌ی رولان بارت در کتاب زیر یافتنی است:

R. Barthes, *Nouveaux essais critiques*, Paris, 1972, pp. 121-134.

56. L. Spitzer, *op.cit.*, p. 443.

57. *Ibid.*, p. 445.

لوی استروس در مجلد دوم منطق اساطیر یعنی کتاب از عسل تا خاکستر نوشته است: «در

اندیشه‌ی این بومیان هر نام خاص استعاره‌ی یک شخصیت است»:

C. Levi-Strauss, *Dumiel aux cendres*, Paris, 1966, p. 294.

58. *Ibid.*, p. 222.

59. *Ibid.*, p. 452.

۶۰. والتر بنیامین هم واژه‌ای را در رمان پروست کشف کرده بود: «منش ناآراه و تحریک آمیز پروست حتی خواننده‌ی آثارش را تکان می‌دهد. کافی است به تکرار بی‌پایان اصطلاح soit que در نوشته‌های او دقت کنیم که به یاری آن هر کنش به گونه‌ای کامل و جامع در پرتو مایه‌های فراوان و شمارش‌ناپذیر نشان داده می‌شود، مایه‌هایی که شاید هر کنش استوار بر آنها باشد...»:

و. بنیامین، **نشانه‌ای به رهایی**، ترجمه ب. احمدی، تهران، ۱۳۶۶، ص ۱۱۲.

فصل شش

شکل و معنا: پروپ، پولس، گرماس، برمون

شیوه‌هایی که آدمیان برای شناخت اجرام سماوی به کار می‌گیرند، به چشم من همانقدر شگفت‌آورند که خود آن اجرام.

یوهانس کپلر

۱

یکی از مهمترین دستاوردهای فرمالیست‌های روسی توجه به «اشکال از یاد رفته، کمتر شناخته شده، و حتی می‌توان گفت تحقیرشده‌ی ادبی» بود. آنان آثار مهمی در زمینه‌ی شناخت این اشکال و به‌گونه‌ای خاص درباره‌ی حکایت‌های کودکان، **قصه‌های** فولکلوریک، و هنرهای مردمی روسی و اسلاو منتشر کردند. ریشه‌ی این توجه به اشکال «ساده را می‌توان در مباحث میان رمانتیک‌های آلمانی یافت؛[1] و شاید زیر تاثیر آنان در سده‌ی نوزدهم موسیقیدانان آلمان (به‌ویژه ریشارد واگنر و گوستاو ماهلر) به این اشکال توجه زیاد داشتند. شاید اگوست ویلهلم شلگل نخستین کسی بود که حکایت‌های کودکان و قصه‌های فولکلوریک را به عنوان «ژانرهای ادبی» مطرح کرد، اما باید دانست که توجه به ساختار این آثار همپای کاربرد روش‌های پیشرفته‌تر زبانشناسی بیشتر شد، تا آنجا که اسکار تیموف، بوگاتی ریف و ولادیمیر پروپ، دسته‌بندی و شناخت ساختار قصه‌های فولکلوریک را موضوع اصلی کار خود قرار دادند. رومن یاکوبسن یادآوری کرده است که شناخت دگرگونی‌های طرح قصه‌های فولکلوریک را مدیون پژوهشگری آلمانی به نام آلبرت وسلسکی هستیم که در پراگ می‌زیست؛[2] اما مهمترین پژوهشی که در این زمینه ارائه شده کار ولادیمیر پروپ (۱۸۹۵ -۱۹۷۰) است. پروپ استاد مردمشناسی دانشگاه لنینگراد بود. آثارش عبارتند از **ریخت‌شناسی حکایت** ۱۹۲۸،[3] **سرچشمه‌ی تاریخی حکایت** ۱۹٤٦، **شعر حماسی روسی** ۱۹۵۵ و **جشن‌های روستایی روسی** ۱۹٦۳. نخستین عنوان، شاهکار پروپ است که به بسیاری از زبان‌ها ترجمه شده است،[4] و تاثیر قاطعی بر مباحث ساختارگرایی و نیز بر پژوهش‌های فولکلور و هنر مردمی داشته است.

پروپ دسته‌بندی آثار فولکلوریک را بر اساس **قواعد صوری** آنها انجام داد و از این رو کارش را ریخت‌شناسی خواند. او این اصطلاح را به معنای «توصیف حکایت‌ها بر اساس واحدهای تشکیل دهنده‌ی آنها و مناسبات این واحدها با یکدیگر و با کل حکایت» به کار

برد.[۵] پروپ روش کار خود را با روش علم گیاهشناسی قیاس می‌کرد و می‌گفت که «پژوهش اشکال» وظیفه‌ی مشترک گیاهشناسی و ریخت‌شناسی است: «همچون پژوهش بخش های گوناگون یک گیاه که به معنای شناخت نسبت آنها با یکدیگر و با مجموعه، و در یک کلام پژوهش ساختار گیه است».[۶] خود پروپ، خاصه از کارهای گیاهشناس سوئدی کارلوس لینائوس مشهور به کارل لینه (۱۷۷۸- ۱۷۰۷) نام برده است؛ و نیز از آثاری که گوته در مورد ریخت‌شناسی گیاهان در آخرین ایام زندگیش نوشته است؛ او چند نقل قول طولانی از کتاب گوته آورده است. لوی استروس این نوشته‌های گوته را از زمره نخستین گام هایی نامیده است که «آگاهانه به سوی ساختارگرایی برداشته شده‌اند.»

پروپ در پی خواندن آثار الکساندر وسلوفسکی و ژزف بدیه در مورد داستان‌های فولکلوریک حکم کرد که هرگونه دسته‌بندی این حکایت‌ها که بر اساس «عناصر داستانی» یا درونمایه ها انجام شود، فاقد نظام و منطق درونی خواهد بود و باید آن را «دلخواه و شخصی» نامید.[۷] پروپ بر اساس بررسی یکصد حکایت فولکلوریک و قصه‌های کودکان نتیجه گرفت که هرچند افراد و شخصیت‌های این قصه ها گوناگون و حرفه و کنش های آنان متنوع هستند، اما نقش ویژه‌هایشان محدود و ثابت است. پروپ نقش ویژه را «کنش یک شخصیت بر اساس اهمیتی که در مسیر کنش های حکایت دارد» دانست.[۸] پروپ، سپس، چهار قانون به‌دست آورد، قوانینی کلی و قطعی: ۱) عناصر ثابت و دائمی حکایت را نقش ویژه‌های شخصیت ها تشکیل می‌دهند، این نقش ویژه‌ها مستقل از اینکه به کدام شخصیت تعلق دارند و چگونه شکل می‌گیرند بنیان سازنده‌ی حکایت محسوب می شوند ۲) شماره‌ی نقش ویژه‌ها در این حکایت‌ها محدود است ۳) جایگزینی و توالی نقش ویژه‌ها همواره یکسان است ٤) تمامی حکایت‌ها از دیدگاه ساختاری یک گونه هستند، و می‌توان آن گونه‌ی نهایی را کشف کرد.[۹] پروپ در فصل سوم کتابش نشان داد که نقش ویژه‌های شخصیت ها در حکایت‌های فولکلوریک، از رقم سی و یک تجاوز نمی‌کنند و به دقت این سی و یک مورد را تنظیم کرد؛ سپس به شرح این کشف خود پرداخت که شخصیت‌های حکایت‌ها در هفت دسته‌ی کلی و اصلی تقسیم می شوند: ۱) قهرمان، دلاوری که جستجوگر است، گاه قربانی توطئه‌ها می شود، اما معمولاً پیروز است ۲) شاهدخت یا در مواردی زنی نیکوکار، و به هررو زنی که قهرمان در جستجوی اوست ۳) بخشنده یا پیشگو، که نخست آزمایشگر قهرمان است و سپس یاور او می شود ٤) یاوران و دوستان قهرمان ۵) فرستنده که قهرمان را به ماموریتی می‌فرستد ٦) بدکار و شریر که دشمن قهرمان است ۷) قهرمان دروغین یا شیاد، که خود را به‌جای قهرمان معرفی می‌کند.[۱۰] امکان دارد که گاه

شخصیتی در بیش از یکی از این رده‌ها جای گیرد، به‌عنوان مثال شخصیت بدکار، قهرمان دروغین هم باشد، یا پیشگو نقش فرستنده را ایفاء کند. همچنین امکان دارد که چند شخصیت در یک رده جای گیرند، مثلاً چندین شخصیت بدکار وجود داشته باشند، یا تعداد یاوران بسیار باشد، یا قهرمان به دنبال شاهدخت و پدر خویش باشد.[۱۱]

اکنون روشن می‌شود که نقش ویژه‌ها، پاره‌های کنش هستند. مواردی چون طرد شدن، ممنوع کردن و یا موارد نهی شده را انجام دادن، تجاوز یا فریفتن، اطلاع دادن، پیچیده کردن، درهم کردن مسائل و... نقش ویژه‌های شخصیت‌هایند که یکسر مستقل از افرادی که آنها را پیش می‌برند در سازوکار حکایت به‌کار می‌آیند.[۱۲] حوادث همیشگی و تکرارشدنی حکایت‌ها، همان نقش ویژه‌های شخصیت‌ها هستند. جدا از اینکه این افراد کیستند و شیوه‌هایشان در پیشبرد نقش ویژه‌ها کدام است، این کارکردها پاره‌های سازنده‌ی حکایت‌ها هستند. بنا به اصل چهارمی که پروپ طرح کرده است، تمامی حکایت‌های فولکلوریک روسی درواقع از یک حکایت نهایی یا بهتر بگویم از یک «ساختار نهایی روایت» تشکیل شده‌اند، هریک شکل ویژه یا «واریاسیونی» از آن حکایت یا ساختار نهایی به حساب می‌آیند.[۱۳] یکصد حکایتی که پروپ ماخذ کار خود قرار داده بود از مجموعه‌ی حکایت‌هایی برگزیده شده بودند که فولکلورشناس برجسته‌ی روسی آفاناسیف گردآوری کرده بود.[۱۴] طرح روایی نهایی این یکصد حکایت (که با «واریاسیون»‌های جدید، یعنی با حکایت‌هایی که پس از انتشار کتاب پروپ به روش او بررسی شده‌اند نیز همخوان است)[۱۵] چنین است: شخصیت اصلی یا قهرمان، در آغاز بیمار، یا سالخورده، یا کودک، یا ساده‌دلی است که از رازی بیخبر است. وظیفه‌ی دشواری به عهده‌اش گذاشته می‌شود. کنش او (که در هر «واریاسیون» اشکال متعددی دارد، گاه کنشی ساده است و گاه زنجیره‌ای از کنش‌های پیوسته) نمایانگر نقش ویژه‌ی نهایی و تجریدی است. پروپ از مفهوم «گستره‌ی کنش» شخصیت‌ها، برای روشن کردن معنای نقش ویژه استفاده کرده است. در پایان همچون نتیجه‌ی منطقی کنش یا زنجیره‌ی کنش‌های قهرمان، راز داستان فاش می‌شود، یا هدف نهایی به‌دست می‌آید.[۱۶]

کتاب پروپ تاثیری ژرف بر آیین ساختارگرایی شوروی در دهه‌ی ۱۹۶۰ (مکتب «تارتو») گذاشت. از سوی دیگر پژوهش‌های فرهنگ‌های مردمی، فولکلورشناسی و اسطوره‌شناسی، به‌ویژه در شوروی همواره زیر تاثیر پروپ بوده است. جدا از دشواری‌های رقتباری که برای پروپ در دوران طولانی استبداد استالینیستی پیش آمد،[۱۷] اما نفوذ پیگیر روش کارش بر پژوهش‌های فرهنگی انکارناپذیر است. به سال ۱۹۶۹ چاپ انتقادی و کاملی از

ریخت‌شناسی حکایت در مسکو منتشر شد. به سال ۱۹۷۷ مجموعه‌ی کامل مقاله‌هایش با عنوان **پژوهش‌های گونه‌شناسیک فولکلور** چاپ شد.[18] در این سال‌ها ملتینسکی کتاب مهم **نظریه‌ی ادبی اسطوره** را منتشر کرد و پرمایاکف کتابی درباره‌ی ضرب‌المثل،[19] که هردو سخت متاثر از اندیشه‌های پروپ است.

تاثیر کتاب پروپ بر ساختارگرایان فرانسوی، از دهه‌ی ۱۹۵۰ آشکار شد. کلود لوی استروس در مقاله‌ی «ساختار و شکل» نشان داد که دسته‌بندی پروپ از حکایت‌های روسی تا چه حدّ به عنوان روشی آفریننده مهم است.[20] یاکوبسن نیز بارها بر اهمیت روش‌شناسیک کار پروپ تاکید کرد و معتقد بود که «روایت‌شناسی به معنای دقیق واژه، با کتاب پروپ آغاز شده است.» کتاب پروپ بر پژوهش اساطیر (لوی استروس، گرماس)، بررسی ساختار روایت (گرماس، برمون) نظریه‌ی ادبی (بارت، تودورف) تاثیر قاطع داشت. در زمستان ۶۴-۱۹۶۳ کلود برمون در انجمن هانری پوانکاره درباره‌ی معناشناسی سخنرانی کرد و در آن، کتاب پروپ را از مهمترین اسناد زیبایی‌شناسی مدرن خواند. در آغاز سال ۱۹۶۵ که تودورف مقاله‌ای ازپروپ را در مجموعه‌ای از آثار فرمالیست‌های روسی منتشر کرد، اهمیت او در شکل‌گیری مبانی جدید نظریه‌ی ادبی تا حدودی آشکار شد. همان سال برگردان کامل **ریخت‌شناسی حکایت** به فرانسوی منتشر شد. به یاری روش پروپ آشکار شد که «ساختار نهایی» روایت را می‌توان یافت، هرچه هم که این کار در گام نخست دشوار بنماید. این روش که به نقش ویژه‌ی شخصیت‌ها در طرح روایی اهمیت دهیم و کنش‌ها را همچون امکانات ترکیب ریاضی عناصر درنظر آوریم، هرچند یکسر به همین شکل پذیرفته نشد و به‌ویژه در آثار گرماس و برمون دگرگون شد، اما راهگشای تمام مباحث بعدی بود، و همین نکته اعتبار کار پروپ را نشان می‌دهد.[21] این توضیح پروپ که هر طرح روایت ناکاملی از حکایت اصلی است، تحلیل ساختاری متون ادبی را ممکن کرده است. رولان بارت در پایان مقاله‌ی «پیکار با فرشته» (۱۹۷۱) به بحث پروپ بازگشت. او براساس رده‌بندی نقش ویژه‌ها، بخش کوتاهی از کتاب پیدایش **عهد عتیق** را بررسی کرد. بارت شمایی ترسیم کرد که در آن میان رخدادهایی که پروپ ثبت کرده و رخدادهای باب سی و دوم کتاب پیدایش (آیه‌های ۳۲-۲۲) مقایسه انجام شده است. بارت تاکید کرد که روش پروپ پایه‌ی تحلیل ساختاری متن است؛ و از این توازی روش پروپ در بررسی حکایت‌های روسی و روش او در بررسی آیه‌های **عهد عتیق** دستکم این نکته روشن می‌شود که «الگویی فولکلوریک برای **کتاب مقدس** می‌توان یافت». بارت جنبه‌ای استوار به مجاز مرسل در متن مورد بحث خود می‌یابد و نشان می‌دهد که این جنبه حوادث اصلی روایت را «تکامل» نمی‌دهد، بل عناصرش را باهم ترکیب می‌کند؛ نکته‌ای که پروپ از راهی دیگر بدان رسیده

بود.[۲۲] این سویه‌ی ترکیبی حکایت‌ها که پروپ، نخستین‌بار کشف کرده بود، راهگشای بسیاری از مباحث اصلی نظریه‌ی جدید ادبی شده است، تنها به عنوان مثال می‌توان از بحث یاکوبسن درباره‌ی استعاره/ مجاز مرسل و بحث لوی استروس درباره‌ی «قطعه‌بندی» یاد کرد.

۲

آندره یولس به سال ۱۸۷٤ در نیوودیپ هلند به دنیا آمد. در فرایبورگ رساله‌ی پایان‌نامه‌ی تحصیلیش را با عنوان **درباره‌ی زیبایی‌شناسی** (۱۹۰۵) نوشت، سپس در برلین ساکن شد و تابعیت آلمانی یافت. به سال ۱۹۱۸ در لایپزیگ استاد تاریخ هنر شد و در ۱۹۱۹ کتابی درباره‌ی آثار نمایشی شیلر منتشر کرد. در ۱۹۲۳ مجموعه‌ای از مقاله‌هایش درباره‌ی بوکاچیو، شلی، گوته، زولا، ایبسن و استریندبرگ را با عنوان **الهام و شکل** به چاپ رساند. هفت سال بعد در مورد اشکال ساده‌ی ادبی پژوهش کرد و سرانجام کتابی با عنوان **شکل‌های ساده** را به سال ۱۹۳۰ منتشر کرد.[۲۳] یولس در سال ۱۹٤٦ درگذشت. پس از جنگ **شکل‌های ساده** در آلمان فدرال بدون دگرگونی (۱۹۵۸) منتشر شد، چاپ دیگری به سال ۱۹۵٦ در جمهوری دمکراتیک آلمان انجام شد که در آن یک مورد دگرگون شد: اشاره‌ای به موسولینی تبدیل شد به اشاره‌ای به ناپلئون بناپارت. کتاب یولس، چنانکه از عنوانش آشکار است پژوهشی است در شکل‌های ساده‌ی بیان ادبی؛ اشکالی که پاری فراموش شده‌اند و پاری دیگر را بسیاری از پژوهشگران و ناقدان اساساً اشکال بیان ادبی نمی‌دانند. پژوهش یولس که مستقل از کارهای فرمالیست‌های روسی و پروپ شکل گرفت، راهگشای تحلیل ساختاری متن شده و به‌ویژه پاری از مهمترین پیشنهاده‌ها را در بحث نظری ساختارگرایان روشن کرد. همانطور که لوی استروس پژوهش اشکال ساده‌ی مناسبات درونی نمادها را روش درست شناخت اشکال پیچیده‌تر مناسبات میان فرآورده‌های فکری جامعه‌ی جدید می‌داند، آندره یولس نیز شناخت «اشکال ساده»ی بیان ادبی را راهی برای درک شکل‌های پیچیده‌ی ژانرهای ادبی امروز معرفی کرده است. «شکل ساده» به نظر یولس، اصلی ساختاری از اندیشه‌ی آدمی است که در پیکر زبان بیان می‌شود. او تعداد این اشکال را محدود دانست، اما بر جنبه‌ی فراگیر و همگانی آنها تاکید کرد و آنها را با زبان همانند دانست، چرا که از سازماندهی زندگی و نظم چیزها به گونه‌ای زبانشناسیک پدید آمده‌اند. کاربرد شکل‌های ساده درست همچون کاربرد واژگان و افعال است. جامعه‌ای نمی‌توان یافت که بدون اسطوره، لطیفه، معما یا حکایت به سر برده باشد. یولس خود از نُه شکل ساده نام برد و روش کارش چنان است که می‌توان با دقت به مناسبات این اشکال

«دستور زبان شکل های ادبی» را یافت: ۱) افسانه‌ی مقدس ۲) افسانه‌ی پهلوانی ۳) اسطوره ٤) معما ۵) کلام نغز ٦) مثل ۷) گزارش ۸) حکایت ۹) لطیفه.

یولس تنها از همین نُه شکل ساده یاد کرده است، چرا از اشکال ساده‌ی دیگر همچون حکایت اخلاقی، دعاها، ترانه ها، قصه‌ی اخلاقی، قصه‌ی حیوانات، قصه‌ی کودکان بحث نکرده است؟ خود یولس نوشته است که عناوین نُه‌گانه‌ای که در کتابش به آنها پرداخته است، به هیچ‌رو عناوین نهایی و کلام آخر نیستند و اساساً موضوع اشکال ساده «نظام بسته‌ای نیست»، بل به سادگی می‌توان به عناوین کتابش، سرفصل های دیگری نیز افزود: «مفهوم شکل ساده در بنیانش، امکان طرح نظامی نهایی را نمی‌دهد.» اما در همین حال یولس تاکید کرده است که شکل های ساده‌ی کتابش اساس نظریه‌ای ادبی را فراهم می‌آورند و هرچه این فهرست کاملتر شود، نظریه‌ی او نیز دقیقتر خواهد شد.[۲۴] متن **شکل های ساده** که در آلمان شرقی منتشـر شد پسگفتاری نوشته‌ی آلفرد شوسیگ همراه دارد. در این نوشته می‌خوانیم که هنریک بکر دوست و همکار یولس در نامه‌ای به شوسیگ اطلاع داده است که یولس در آخرین سال های زندگیش می‌خواست متن کتاب را دگرگون کند و به‌ویژه قصه‌ی حیوانات را همچون دهمین شکل ساده مطرح کند و تصمیم داشت در مورد مناسبات درونی این اشکال بیشتر کار کند.[۲۵] به گمان بکر، یولس دو قاعده‌ی اصلی را در تقسیم‌بندی خود رعایت کرده بود و دز بازنگری کتابش می‌خواست مناسبات درونی شکل های ساده را از این دو قاعده به‌دست آورد. بنا به نخستین قاعده پنج دسته اشکال ساده داریم که به شیوه‌ی سخن مرتبط می شوند و می‌توان آنها را پرسشی، خبری، امری، درخواستی و خاموش خواند. بنا به قاعده‌ی دوم اشکال ساده دوگونه‌اند: رآلیست و ایدآلیست. نخستین امکان یا تحقق رخدادهای هر شکل را بیان می‌کند، چنانکه نتوانیم بگوییم: «این حادثه ناممکن است.» اما دومی از رخدادهای ناممکن سخن دارد.[۲۶] به نظر بکر پنج شکل ساده‌ی رآلیست عبارتند از: قصه‌ی حیوانات (درخواستی)، کلام نغز (امری)، معما (خاموش) افسانه‌ی پهلوانی (خبری)، مثل (پرسشی)؛ و پنج شکل ساده‌ی ایدآلیست عبارتند از: حکایت (درخواستی)، افسانه‌ی مقدس (امری)، لطیفه (خاموش)، گزارش (خبری)، و سرانجام اسطوره (پرسشی).

تحلیل یولس کارکردگراست. به گمان او، هر شکل ساده بر اساس نیازی وجود دارد و باید در راستای برآوردن آن نیاز بررسی و شناخته شـود. قصه را مثلاً باید راهی برای شکستن موانع و دستیابی به عدالت دانست و به این اعتبار شکل های گوناگونش را از هم تمیز داد. اشکال ساده، برخلاف موارد زبانی، دستوری چونان پاسخی به نیازی اخلاقی ایجاد می شوند. این نکته در فهم دسته‌بندی اشکال ساده بسیار مهم است. دسته‌بندی بکر

چندان روشن نیست و مواردی چون «خاموش» یا «درخواستی» یکسر ناروشنند. به‌ویژه که در مورد «درخواستی» بکر عنوان دیگری یعنی «نام همگانی» را نیز آورده است که درک منظورش را بارها دشوارتر می‌کند. به هررو، نکته‌ی مهم این است که کارکرد و بنیان دسته‌بندی او روشن است و می‌تواند آغازگاه کارهای بعدی باشد.

پیش از آغاز بحث درباره‌ی شکل‌های نه‌گانه‌ای که یولس در کتابش آورده است، بد نیست به پیشگفتاری که او به کتاب **شکل‌های ساده** افزوده، دقت کنیم. این متن روشنگر روش کار و مبانی اندیشه‌ی اوست. یولس نخست نوشته است که پژوهش ادبی در سه راستا ممکن است: زیبایی‌شناسیک، تاریخی و ریخت‌شناسیک. پژوهشگر متون ادبی می‌کوشد تا پدیدارهای ادبی را براساس زیبایی، معنا و شکل آنها بررسی کند.[۲۷] شکل، در نقد هنری و زیبایی‌شناسیک سده‌ی هجدهم (تا کریستیان ولف و امانوئل کانت) مسلط بود. سپس مفهوم شکل راستای تاریخی را در پژوهش ادبی پیش کشید و مولف متن اهمیت یافت؛ و به دنبال «مفهوم نبوغ» مطرح شد.[۲۸] در حاشیه‌ی این دو جریان نقد ریخت‌شناسیک یا تحلیل تازه‌ای از شکل آثار ادبی ایجاد شد. گوته از مفهوم گشتالت یا هیات اثر هنری بحث کرد و خود نظریه‌ای درباره‌ی ریخت‌شناسی گیاهان ارائه کرد.[۲۹] یولس کتاب خود را شناخت هیات اشکال ساده دانست، آنگاه به نکته‌ی مهمی پرداخت: مناسبت میان شکل ادبی و زبان. به نظر یولس، هردر در پژوهش خود درباره‌ی افسانه‌های مردمی آلمان، اهمیت تحلیل زبانی را دانسته بود و آثارش یکی از مهمترین سرچشمه‌های فهم ساختار یا شکل اثر ادبی ــ روش ریخت‌شناسی ــ است. یولس مفهوم **کار** را طرح کرد. در زبان می‌توانیم تقسیم کار را بیابیم؛ یعنی موقعیت افراد داستان‌ها را بشناسیم. پیوند زبان با کار را یولس فرهنگ می‌نامد و در پی این تعریف میان پیشه‌های افراد در جامعه‌های پیشاسرمایه‌داری و اشکال ساده مقایسه‌ای ایجاد می‌کند.[۳۰] بحثی جذاب که یادآور نظر والتر بنیامین در مورد مناسبت حکایتگری و زندگی اقتصادی وجوه تولید پیشاسرمایه‌داری است.[۳۱] واپسین نکته‌ی مهمی که در پیشگفتار یولس آمده تعریف کلی «اشکال ادبی» است. از شکل‌های متمایز زندگی افراد، روایت‌های گوناگون و متمایزی پدید می‌آیند. یافتن مرز دقیقی میان این اشکال روایی همانقدر دشوار است که ترسیم مرزی قطعی میان تجربه‌های متفاوت افراد. پس تنها به یاری یک میانجی می‌توان به این فصل مشترک رسید: زبان. یولس نوشته است: «هربار که زبان از بنیان شکلی جدا می‌شود، هربار که به قصد دگرگون کردن این شکل و ساختن الگویی تازه دخالت می‌کند، می‌توانیم از **شکل ادبی** یاد کنیم».[۳۲]

مهمترین نکته‌ای که از بحث مقدماتی یولس می‌توان نتیجه گرفت اهمیت تعیین کننده‌ی زبان در بررسی هریک از اشکال ساده است.

۱) افسانه‌ی مقدس. یولس بحث را با افسانه‌ی مقدس آغاز کرد که «نکته‌ی بنیادین در فرهنگ غرب» است و سرچشمه‌اش به افسانه‌های مسیحی (چنانکه کلیسای کاتولیک مطرح کرده است) می‌رسد.[۳۳] روایت افسانه‌های مقدس کنشی آیینی، و اساس آن زندگی قدیسان بود. افسانه‌های مقدس در سده‌های میانه شاخ و برگ یافتند و نام‌های دیگری چون «اعمال قدسی» یا «اعمال شهیدان» گرفتند. افسانه‌های مقدس نه‌تنها در شکل نوشتاری، بل بیشتر به‌گونه‌ای شفاهی در روایت مردمی بیان می‌شدند، باقی می‌ماندند و اشکال تازه می‌یافتند. در سده‌ی سیزدهم در مجموعه‌ی مشهور به **افسانه‌ی زنان شهید** واژه‌ی افسانه برای نخستین‌بار به کار رفت. سپس یولس از پیدایش واژگان قدیس و خادم خداوند بحث کرد و ریشه‌ی افسانه‌های مربوط به کنش‌های قدیسان را در متون سده‌های میانه در مورد معجزه یافت.[۳۴] یولس، بیان روایی «افسانه‌ی زندگی و شهادت قدیسان» را در کارکرد (یا به گفته‌ی خودش «درتحقق») زبان‌جست. اینجاست که زبان اهمیت و جنبه‌ی ناگزیرش را آشکار می‌کند، مثلاً زبان **اعتراف‌ها** نوشته‌ی اگوستن قدیس اجازه نمی‌دهد تا این متن را افسانه‌ی مقدس بدانیم. این درجه از صداقت و صراحت در بیان تنش‌های روانی و جلوه‌های غریزی وجود آدمی، زبانی است جدا از شیوه‌ی بیان «افسانه‌های مقدس» یعنی آن زبانی که اعمال قدیسان با آن بیان می‌شوند. اما زبانی که شماری از نویسندگان زندگی اگوستن به‌کار گرفتند، سبب شد که بتوان گفت آنها افسانه‌های مقدس پرداخته‌اند.[۳۵]

۲) افسانه‌ی پهلوانی. به نظر یولس افسانه‌های پهلوانی، درواقع، سویه‌ی زمینی افسانه‌های مقدس هستند. واژه‌ی آلمانی که روشنگر افسانه‌ی پهلوانی بود، یعنی sage در مورد ترکیبی از افسانه‌های اسطوره‌ای و تاریخی به کار می‌رفت؛[۳۶] اما واژه‌ی انگلیسی saga صرفاً به‌گونه‌ای خاص از افسانه‌های پهلوانی (و نه اسطوره‌ای) شمال اروپا گفته می‌شد. یولس از همین افسانه‌های شمالی آغاز کرد، که سرچشمه‌ی افسانه‌های پهلوانی ژرمن و انگلوساکسون نیز هستند. اساسا افسانه‌های پهلوانی، مناسبات خانوادگی، قومی و پیوندهای خونی است.[37] در تمامی افسانه‌های پهلوانی، ابهام این مناسبات، سرچشمه‌ی بسیاری از رخدادهای کلیدی است. جانشینی در بسیاری از افسانه‌ها، نکته‌ی اصلی است.[۳۸] می‌توانیم ابهام مناسبات خانوادگی را در افسانه‌های حماسی ایران، در افسانه‌ی رستم و سهراب بیابیم و مسأله‌ی جانشینی را در افسانه‌های سیاوش و اسفندیار بیابیم. البته به یاد آوریم که درماخذ اصلی این افسانه‌های قهرمانی یعنی **شاهنامه‌**ی فردوسی، ترکیبی از افسانه و اسطوره یافتنی است، درحالیکه بحث یولس اساساً درباره‌ی افسانه‌ی پهلوانی است

و نه اسطوره‌ها. اما یولس در ادامه‌ی بحث، وقتی به حماسه و خاصه به **ایلیاد** هومر اشاره می‌کند، ترکیب افسانه و اسطوره را به گونه‌ای ناگزیر، موضوع بحث خود قرار می‌دهد. یولس حماسه را شکل کامل و پیچیده‌ای می‌دانست که از تکامل افسانه‌های پهلوانی به دست می‌آید و به گونه‌ای خاص از **ایلیاد** نام برده است که استوار به افسانه‌های پهلوانی یونان بود. مثال دیگر یولس افسانه‌های شمال اروپاست: **افسانه‌های نیبلونگ**، پله‌ی گذار از افسانه‌های پهلوانی به حماسه محسوب می‌شوند.[۳۹] سپس، یولس از افسانه‌های پهلوانی که در **عهد عتیق** آمده‌اند یاد کرد و نکته‌ی مهم پیوندهای خونی یا ابهام مناسبات خویشاوندی در **کتاب مقدس** را پیش کشید و از افسانه‌های شاهان **عهد عتیق** گفت که محور اصلی آنها جانشینی بود.

۳) اسطوره. بخشی از کتاب یولس که امروز کهنه شده همین بحث او در مورد اسطوره است. در دهه‌های اخیر کارهای برجسته‌ای در این زمینه ارائه شده‌اند، همچون پژوهش‌های لوی استروس، ژرژ دومزیل و میرچا الیاده، که در قیاس با کار آنان بحث یولس ناکامل به نظر می‌رسد. یولس، نخست از ارائه‌ی معانی واژه‌ی اسطوره در واژه‌نامه‌های آلمانی دورانش انتقاد کرد، سپس از پیوند اسطوره با افسانه‌های قهرمانی و افسانه‌های مقدس یاد کرد و بر سویه‌ی گفتاری و بیانی اسطوره تاکید گذاشت. او اساس اسطوره را «کنش خدایی» دانست (همانطور که اساس افسانه‌های پهلوانی را مناسبات خونی معرفی کرده بود).[۴۰] اساطیر یونانی درباره‌ی یافتن سرچشمه‌ی هستی یا کنش خدایی بودند. در اسطوره توالی گاهنامه‌ای و زمانمند وجود ندارد و هر کوششی برای گذر اسطوره به واقعیت بی‌ثمر است. زیرا اینجا تکامل اساساً بی‌معناست. اسطوره تنها با از کف دادن زمینه و شالوده‌ی خویش به آگاهی درمی‌آید. این بحث یولس را بعدها لوی استروس دنبال کرد و یکی از نکته‌های «زنده»ی فصل اسطوره در **شکل‌های ساده** است.[۴۱] یولس تاکید می‌کند که نسبت میان اسطوره و خرد را نباید نادیده گرفت؛ او به کتاب کارل راینهارت به نام **اسطوره‌ی افلاتونی** اشاره کرد که درباره‌ی جایگاه اسطوره در مکالمه‌های افلاتون است. او یادآور شد که در مکالمه‌ی **پروتاگوراس** آغازگاه بحث پروتاگوراس اسطوره‌ای است درباره‌ی «روزگاران گذشته، زمانی که در جهان تنها خدایان بودند و هیچ آفریده‌ای نبود».[۴۲] یولس این اسطوره را سرچشمه‌ی دیگر اساطیر «افلاتونی» دانست و این مناسبت میان اسطوره و خرد (لوگوس) را لحظه‌ای مهم در تاریخ اندیشه‌ی فلسفی به شمار آورد.[۴۳] در پایان فصل اسطوره یولس یادآور شد که بحث در مورد اسطوره را با کنش خدایی آفرینش آغاز کرده است و با اساطیر پایان جهان می‌بندد. او تاکید کرد که هرگونه اندیشه‌ی استوار بر آپوکالیپس (یعنی بحث از ویرانی جهان و پایان هستی) «گونه‌ای کنش زبانی» است،[۴۴] زیرا دلالت‌هایش

درک ناشدنی است، مگر همچون زبان که در مرز دلالت قرار گرفته است. در اسطوره همچون افسانه‌های مقدس و پهلوانی، نیروی درونی روایت به چیزی بیجان منتقل می‌شود. یولس این چیز را نماد خواند. همچون سنگی که در کتاب پیدایش خداوند خود را در آن به یعقوب می‌نمایاند: «و این سنگی را که چون ستون بر پا کردم بیت‌الله شود.» (باب ۲۸، آیه‌ی ۲۲) این سنگ یادآور چیزی از گذشته نیست، وعده‌ای هم به آینده نمی‌دهد، و اساساً حضوری تاریخی ندارد. چیزی است که نیروی اسطوره در آن متبلور شده است.

۴) معما یا چیستان. معما همواره بر پایه‌ی مکالمه، یعنی پرسش و پاسخ استوار است. امروز هم از کودک، یا از خواننده‌ی مجله‌ای، یا از حل کننده‌ی جدولی، نکته‌ای را می‌پرسند و او بدان پاسخ می‌دهد. یولس از دو کتاب که در سال‌های ۱۸۹۷ و ۱۹۱۲ به زبان آلمانی منتشر شده‌اند یاد کرد که در آنها دو انسانشناس، بسیاری از معماهای کهن را گرد آوردند: «روش آنان، البته، با روش تاریخ‌نگاران تفاوت دارد.» اسطوره شکلی است که پاسخ می‌دهد؛ و معما شکلی است که می‌پرسد. اسطوره پرسش و پاسخ را در خود دارد؛ اما معما خواهان پاسخ است.[45] در اسطوره انسان با جهان نسبت دارد و می‌کوشد تا جهان را به یاری «گونه‌ای پیش‌بینی پیامبرگونه» بازشناسد؛ در معما انسان با انسانی دیگر رویاروست و از او چیزی می‌پرسد. یکی از ایندو داناست و دیگری می‌کوشد ــ گاه به بهای زندگیش حتی ــ تا پاسخ (یعنی دانایی) را بیابد. در اسطوره ما پرسش کنندگانیم و ساختار اسطوره پاسخ است؛ در معما از ما می‌پرسند و ساختارش پرسش است. از این رو، اسطوره پویاست و معما پذیرا، اسطوره آزادی می‌بخشد، اما معما محدود می‌کند. بی دلیل نبود که واژه‌ی کهن آلمانی معما Tunkal بود که معنای دیگرش ظلمات است.[46] واژه‌ی عربی «معمی» (که به فارسی معما می‌گوییم) از ریشه‌ی تعمیة آمده است به معنای نابینا کردن، کور کردن، و ایجاد ظلمات. باری، یولس به چیستان‌ها و معماهای مشهور پرداخت. مثلاً چیستان ابوالهول در داستان ادیپ و مواردی دیگر که پایه‌ی تمامی آنها آزمایش است. کسی که می‌داند، از آن کس که نمی‌داند آزمایش می‌کند. مکالمه‌ی آنان، اما، چنان نیست که سرانجام جهانی خاص، یعنی جهان متن را بیافرینند. پاسخ، اگر که یافت شود یک واژه بیش نخواهد بود، یا حداکثر ایده‌ای که در جمله‌ای سخت کوتاه بیان می‌شود. هدف اساسی کشف حقیقت نیست. بل واقعیتی پوشیده شده تا رازش گشوده شود. یولس نوشت که در زندگی جدید، در یک مورد مهم می‌توان معما را یافت، و این مورد همواره از چشم انسانشناسان دور مانده است: پرسش‌هایی که در دادگاه‌ها مطرح می‌شوند. قاضی باید بداند و پاسخگو (متهم یا شاهد) چیزی می‌داند. در بسیاری موارد نکته‌ی مبهم برای متهم (و گاه برای شاکی) اهمیت حیاتی می‌یابد. در مورد متهم می‌توان گفت که گاه پاسخ به

حـق زندگیش مربوط می‌شود.[۴۷] نکته‌ی آخر این که معما به «زبانی ویژه» مطرح می‌شود. این زبان خاص را یولس از قول پورزیگ «زبانی که معنا را می‌پوشاند» معرفی کرد،[۴۸] زبانی آشنا برای شاعران.

۵) کلام نغز شکلی است ساده و مختصر، همچون معما که گونه‌ای از آن را می‌توان «ضرب‌المثل» خواند.[۴۹] با پیدایش «انسانگرایی» در دوران رنسانس (در آثار اندیشمندانی چون اراسموس، مور و...) کلام نغز شکل تازه‌ای (و در گفتار مذهبی لوتر نقش اساسی) یافت. یولس از قول سیلر نقل کرده است که ضرب‌المثل شکلی از کلام نغز است که قبول و کاربرد همگانی و مردمی یافته است. سیلر ضرب‌المثل را با ترانه‌های مردمی، قصه‌های فولکلوریک و افسانه‌های پهلوانی قیاس کرده است که «ژرفای جان مردمی» را بازتاب می‌کنند.[۵۰] یولس، اما نوشت که هیچ اثری را «مردم» نمی‌آفرینند، بل روزی، کسی، هرچند یکسر ناشناس آن را آفریده است. ضرب‌المثل‌ها آفرینندگان گمنامی دارند اما قبول همگانی یافته‌اند. اگر «ژرفای جان مردمی» را بازتاب می‌کنند، آن را نه در جهان آفرینش، بل در فراشد پذیرش بازمی‌تابند. هر کلام نغز بیانگر تجربه‌ای خاص است و این مهمترین نکته در فهم منش ادبی آن محسوب می‌شود. منش آموزشی آن بی‌اهمیت است. ویلهلم گریم گفته است که «ضرب‌المثل‌های راستی مردمی دارای سویه‌های آموزشی آشکار و عمدی نیستند.» یولس نشان داد که زبان کلام نغز لزوماً ساده نیست و اشکال مجاز در آن بسیار به‌کار می‌رود.[۵۱] قاعده‌ی اصلی در کلام نغز زبانشناسیک است، باید گفت که در گام نخست واج‌شناسیک است. کلام نغز باید خوش‌آهنگ باشد، نرمی و روانی موسیقایی داشته باشـد، انگار که از آغاز برای بیان گفتاری و تکرار در زبان مردم ساخته می‌شوند. در گام بعد، کلام نغز ــ دستکم تلاش می‌شود که ــ تک‌معنایی باشد. آرمانی که البته به‌گونه‌ای کامل به دست نمی‌آید.

۶) مثل. یولس از مقدمه‌ای طولانی بر «مثل» نتیجه گرفت که هرگاه روایتی برای بیان قاعده‌ای (حقوقی، اخلاقی، دینی، اجتماعی و...) به‌کار رود و هدف از آن تشریح آن قاعده باشد، مثل پدید می‌آید. مثالی که او در این مورد آورد، دو بند از قانون جزایی است که تصاحب آگاهانه‌ی اموال کسی دیگر را دزدی و جرم می‌داند و شراکت در این اموال را ــ با آگاهی به اینکه اموالی «مسروقه‌اند» ــ شرکت در دزدی و مستوجب مجازات می‌شناسد. اگر برای توضیح این دو بند، از مردی جوان بگوییم که کیف بغلی کسی را می‌دزدد و پول‌هایی را که در آن می‌یابد با معشوقه‌ی خود تقسیم می‌کند، از شکل ساده‌ی مثل استفاده کرده‌ایم.[۵۲] به ضرب‌المثل یا کلام نغز نمی‌توان چیزی افزود. «شریک دزدی یا رفیق قافله؟» همین است که هست، کوتاهترین شکل بیان؛ اما به مثل می‌توان شاخ و برگ داد.

بنیان معنایی یک مثل را درنظر بگیریم: «مرد جوانی کیف بغلی مرا دزدید و با معشوقه اش پول ها را تقسیم کرد.» حال می‌توانیم بدون دگرگونی این بنیان بگوییم: «آن روز بهاری، در میدان مرکزی شهر، مردی جوان که لباس آراسته‌ای بر تن داشت و خوش‌سیما می‌نمود همراه با زنی جوان و بسیار زیبا، از کنار من گذشت و کیف بغلی مرا که در ایتالیا خریده بودم، به شیوه‌ای چنان ماهرانه که...» بیان دوم معنای اصلی را حفظ کرده است، اما معنا یا معانی تازه‌ای هم آفریده است. پولس این مورد را «شکل کاملتر بیان ادبی» خوانده است.[۵۳] این گذر از معنایی یکه در کلامی نغز بیان‌شدنی است به روایتی کاملتر که معانی دیگر می‌آفریند کنش ادبی «کاملتری» است. در کتاب های دینی و بسیاری از آثار ادبی (که روحیه‌ی دینی یا عرفانی دارند) برای روشن کردن معنای آیه‌ای یا قاعده‌ای یا حکمی مثل را می یابیم. پولس مثال ادبی را از کتاب **کاتاساریت ساگاره** (یا گنجینه‌ی داستان‌های هندی که در نیمه‌ی دوم سده‌ی یازدهم میلادی سومادوا برهمن کشمیری آنها را گرد آورد) نقل کرد. در این کتاب که عنوان آن را می‌توان به **اقیانوس قصه‌ها** ترجمه کرد، بیش از سیصد و پنجاه داستان یا مثل برای روشنگری احکام اخلاقی به‌کار آمده‌اند. مثالی بسیار آشنا، که به **کاتاساریت ساگاره** هم نزدیک است، **کلیله و دمنه** در ادبیات ماست. اما مثل بنیان شماری از بزرگترین آثار ادبیات کلاسیک فارسی است.[۵۴] تمایز اصلی مثل با «حکایت اخلاقی» در این است که حکایت اخلاقی برای بیان قاعده‌ای خاص به‌کار نمی رود، تنها از راه بیان داستانی که امکان رخداد آن، بنا به منطق و خرد هرروزه، وجود ندارد، به حکم یا دستوری اخلاقی می رسد.[۵۵] مثل و حکایت اخلاقی با «قصه‌ی اخلاقی» متفاوتند، مثل اخلاق همگان را می پذیرد و در ساختن آن نقش دارد، اما «قصه‌ی اخلاقی» انکار و گاه هجو اخلاق همگان است.[۵۶]

۷) گزارش. پولس این شکل از روایت را در اشکال ساده جای داد و تاکید کرد که امروز در روزنامه‌نگاری کاربرد همگانی دارد.[۵۷] او مثالی از گزارش «روزنامه‌ای قدیمی» آورد که موضوعش خودکشی هنری. س مردی شصت و دو ساله «به دلیل مسائل مالی» است. به نظر پولس این گزارش دارای سه کارکرد است: ۱) زندگینامه‌ای مختصر از هنری. س به‌دست می‌دهد ۲) شرح می‌دهد که چرا این مرد نسبتاً سالخورده و مشهور خودکشی کرده است ۳) اطلاعاتی درباره‌ی شیوه‌ی این خودکشی ارائه می‌کند. رشته‌ای از گزارش های فرعی همراه این گزارش اصلی آمده‌اند: همسر هنری. س در شب حادثه برای شنیدن موسیقی به اپرا رفته بود، صدای شلیک گلوله را همسایه‌ی آقاس س. یعنی آستانیلسن هنرپیشه‌ی مشهور سینما شنیده و به پلیس خبر داده بود و... پرسش هایی در پی خواندن این گزارش ایجاد می‌شوند: چرا به رفتن خانم. س به اپرا تاکید شده است؟ آیا

یادآوری این نکته که وقتی شوهرش به زندگی خود پایان می‌داد، او در اپرا از شنیدن موسیقی لذت می‌برد، دلیلی خاص دارد؟ آستانیلسن از اینکه نامش در روزنامه‌ها آمده شاد هست؟ او چندبار نقش زنی را ایفاء کرده که با مرده روبرو می‌شود؟ و...[۵۸] یولس در ادامه‌ی بحث به اشکال دیگر گزارش، مثلاً «گزارش تاریخی» اشاره کرد. او از «گزارش‌نویسی» در یونان باستان یاد کرد و از اصطلاحی یونانی که برابر فارسیش «خبر دادن» است: «آنچه یونانیان از این اصطلاح درک می‌کردند به معنایی که من از شکل گزارش ارائه کرده‌ام بسیار نزدیک است».[۵۹] سقراط می‌میرد، گزارش از مرگ او، گفتاری یا نوشتاری، ارائه می‌شود؛ گزارشی از گفتگوی شاگردانش درباره‌ی مرگش می‌آید؛ گزارشی از واپسین دفاع او می‌آید... گزارش به هررو بیان ذهنی رخدادهاست، گونه‌ای تاویل. آشکارا، این بحث یولس گونه‌ای پیش‌بینی مباحثی است که پل ریکور طرح کرده است. تایخ‌نویسی، یعنی گزارش و گزارش یعنی تاویل کنش. تاریخ پلوتارک، یا تاریخ گزنفون تا چه حدّ به حقیقت کنش‌ها نزدیکند. اناجیل چهارگانه، باآنهمه تفاوت‌ها که در روایت سرگذشت عیسی مسیح با یکدیگر دارند، تا چه حد «واقعی» هستند؟

۸) حکایت. یولس شرح داده است که تا پیش از انتشار مجموعه حکایت‌های ویلهلم و یاکوب گریم (۱۸۱۴- ۱۸۱۲) واژه‌ی آلمانی Marchen معنای شکلی از بیان ادبی را نداشت. درحالیکه پیشینه‌ی کاربرد ادبی برابر فرانسوی آن یعنی Conte به سده‌ی سیزدهم میلادی می‌رسد. در آلمان نووالیس، گوته و تیک هریک حکایت را به معناهای متفاوتی به‌کار برده‌اند.[۶۰] اما کتاب برادران گریم بحث را به مسیر درستی هدایت کرد. نکته‌ی اصلی شکل خاصی از بیان ادبی است که نام‌های بسیار و متفاوتی در هر زبان یافته است. بحث از معنای حکایت در آغاز سده‌ی نوزدهم شکل گرفت. به‌ویژه در جدلی که نسبت شعر و زبان را مطرح می‌کرد. یکی از این مباحث درنامه‌هایی یافتنی است که میان برادران گریم و آرنایم رد و بدل شد. این نامه‌ها سرانجام به طرح دو مفهوم «شعر طبیعی» و «شعر هنری» منجر شد. یاکوب گریم معتقد بود که شعر الهامی است از سوی طبیعت به دل شاعر. «شعر طبیعی» الهامی است به دل همگان، پس شعری است مردمی. اما «شعر هنری» الهامی است به دل یک شاعر. شاعر طبیعی گمنام می‌ماند و شعرش دارایی همگان فرض می‌شود، اما شاعر هنری را می‌توان شناخت. گریم از «شعر طبیعی» به حکایت می‌رسید و از «شعر هنری» به رمان. می‌گفت حکایت شکلی خودانگیخته دارد، اما «هرگونه هنر فردی همچون شعر هنری برمبنای طرحی از پیش ریخته شده، شکل می‌گیرد»، و مقصودش همان است که هرمنوتیک کلاسیک «نیّت مولف» می‌خواند. آرنایم، اما، این تمایز را نمی‌پذیرفت و عقیده‌ی گریم را «نتیجه‌ی مباحث فلسفه‌ی جدید می‌خواند که «در

همه چیز تمایز و تقابل می‌یابد».[۶۱] او معتقد بود «حکایت با از میان رفتن جهانی که بدان تعلق داشت» از میان رفته است.[۶۲] اما شعر کهنه و نو ندارد و اساساً دارای تاریخ نیست. یولس در پی این بحث، تاریخ کوتاهی از تکامل انواع حکایت ارائه کرد. از شکل «نوول» در پایان سده‌های میانه تا حکایت‌های کوتاهی که در **دکامرون** بوکاچیو آمده‌اند و ژانری از حکایتگری که به «حکایت‌های توسکانی» مشهور شدند.[۶۳] یولس، آثاری را که همخوان با نمونه‌ی **دکامرون** نوشته شده‌اند (همچون **شب‌های دلنشین** اثر جووانی فرانچسکو استرا پارولا و **حکایت حکایات** اثر جان باتیستا بازیله) به‌گونه‌ای موجز تشریح کرد. این دو مثال، آثاری هستند که شماری از قاعده‌های **دکامرون** در مورد حکایتگری را زیر پا گذاشتند. یولس معتقد بود که بازیله نخستین حکایتگر به معنای جدید است.[۶۴] شماری از حکایت‌هایی را که دیرتر در کتاب گریم آمده‌اند، می‌توان در کتاب بازیله یافت. در پایان سده‌ی هفدهم، داستان‌های شارل پرو منتشر شدند و به فاصله‌ی کوتاهی در فرانسه و ایتالیا، کتاب‌هایی همانند مجموعه حکایت‌های پرو انتشار یافتند. در فاصله سال‌های ۱۷۰٤ تا ۱۷۰۸ **هزار و یکشب** برای نخستین‌بار به فرانسوی ترجمه شده بود، اما در نیمه‌ی نخست سده‌ی نوزدهم بود که تاثیر نازدودنی و ژرفی بر داستان‌نویسی اروپایی نهاد و «یک‌چهارم مغز استاندال را اشغال کرد.» یولس، اما، تاریخ کوتاه حکایتگری را، به آستانه‌ی جنبش رمانتیسم که رسید، پایان داد و دیگر به آثار هبل، لسکوف و... نپرداخت. از سوی دیگر، او تکامل قصه‌ی کودکان را همچون گونه‌ی خاصی از حکایتگری، از نظر دور کرد، و این از کمبودهای اساسی **شکل‌های ساده** است. در عوض، یولس بحث را به دو نکته‌ی مهم در مورد «زبان حکایت» و «اخلاق حکایت» کشاند. تمایزهای زبان حکایت با زبان افسانه‌های مقدس و افسانه‌های پهلوانی را روشن کرد و نشان داد چگونه اخلاق ساده‌ای که به «علم آداب» نزدیکتر است تا به اخلاق، در پایان حکایت‌های پرو سر برمی‌آورد، درحالیکه اگر اخلاق را به پرسش کانتی «چه باید بکنم؟» خلاصه کنیم، آنگاه آن حکایت‌ها جایگاه مناسبی برای طرح و در نتیجه پاسخگویی به آن نخواهند بود. اکنون اگر پرسش اخلاقی را با این پرسش همانند بدانیم (یا دستکم همراه کنیم) که «هر چیز چه جایگاهی در جهان دارد؟» آنگاه حکایت کنشی اخلاقی محسوب خواهد شد. به هررو، اخلاق حکایت ساده‌گراست (یولس این اصطلاح را با استفاده از گفته‌ی شیلر درباره‌ی «شعر ساده‌گرا» ساخت).[۶۵] در پایان، یولس جهان ما را «دنیای تراژیک» خواند که با اخلاق ساده‌گرا همراه نمی‌شود. بحثی که یادآور **نظریه‌ی رمان** لوکچ است.

۹) لطیفه. واپسین شکل ساده‌ای که در کتاب یولس آمده است و به گمان او «همواره وجود داشته و هنوز هم باقی است» لطیفه است. این شکل همواره خاص است، وابسته به

زمان و مکان. لطیفه‌ی فرانسوی از لطیفه‌ی آلمانی جداست و حتی لطیفه‌های برلینی با لطیفه‌هایی که در مونیخ بر سر زبان‌هاست، تفاوت دارد.[۶۶] از سوی دیگر لطیفه‌های دوران رنسانس را نمی‌توان امروز شنید و از آنها لذت برد. این لطیفه‌ها حتی اگر امروز کارآیی داشته باشند، از لطیفه‌های امروزی جدایند. از این روست که لطیفه را به نام‌های گوناگون خوانده‌اند و در هر زبان چند معادل دارد. در زبان فارسی هم لطیفه با بذله، شوخی، دقیقه و در مواردی با اشارت شوخ یکی است و دو دهه می‌شود که واژه‌ی انگلیسی جوک هم به‌کار می‌رود. بسیاری از لطیفه‌ها به کاربرد مبهم زبان وابسته‌اند، جنبه‌ی رندانه‌ی آنها از ابهام معنایی یا از چندمعنایی نکته به‌دست می‌آید. پاری از لطیفه‌ها وابسته‌اند به اشتباه تلفظ، درهم شدن معناهای چندگانه‌ی واژه‌ای، خطای نحوی، و از این قبیل. مناسبت میان منطق و زبان در لطیفه دگرگون می‌شود و تمامی فراشد فکری منش خودانگیخته‌ای می‌یابد. همین ویرانگری در گوهر اندیشه‌ی اخلاقی هم روی می‌دهد. لطیفه آگاهی سریع و بی‌میانجی است از کاستی‌های موازین و قاعده‌های زبانی، اخلاقی، اجتماعی و...[۶۷] لطیفه پایه‌ی کمدی است، اما میان این دو شکل ساده و پیچیده، شکل‌های بسیاری می‌توان یافت: (دلقک‌بازی در نمایش‌های خیابانی، کارناوال‌ها، دربارها، که همواره در حکم مقابله با ضابطه‌ها، رسم‌ها و سنت‌های حاکم است و گاه همچون گفتار دلقک در **شاه‌لیر**، بنیان اندیشه‌ی حاکم را به سخره می‌گیرد.)، طنزنویسی، هجو، مطایبه‌ی رندانه، نمایشنامه‌نویسی، خیمه‌شب‌بازی و... هجوگونه‌ای ریشخند است که پایه‌اش بر فاصله است، از موضوع دور می‌شویم و آن را مسخره می‌کنیم، حتی گاه تحقیرش می‌کنیم. مطایبه‌ی رندانه، اما، گونه‌ای همدلی نهانی و بیان‌ناشده با موضوع است.[۶۸] هجو قاطعانه رد می‌کند، اما مطایبه‌ی رندانه گونه‌ای همبستگی میان مواضع فرودست و فرادست می‌یابد، از این رو منش اصلیش آموزشی است. به موضوع «امکان گسستن از مواضع نادرست» را می‌دهد.[۶۹] آغاز کتاب **در ستایش دیوانگی** اراسموس مطایبه‌ای رندانه است و نیمه‌ی دوم آن هجوی تند.[۷۰] می‌توان گفت آن طنزنویسی که با مبانی اصلی زندگی اجتماعی (و به‌ویژه نظام سیاسی و ایدئولوژیک) جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کند، جدا از تمامی انتقادهایش، سر سازگاری دارد، در بیان به سوی مطایبه‌ی رندانه گرایش می‌یابد؛ اما طنزنویسی که به‌گونه‌ای رادیکال با مبانی اصلی زندگی اجتماعی، اخلاقی، اقتصادی، ایدئولوژیک و به‌ویژه‌ی سیاسی جامعه مخالف است، در بیان به سوی هجو کشیده می‌شود. به گمان یولس مطایبه‌ی رندانه، سرآغاز رمان‌نویسی است. **دن کیشوت** سروانتس نمونه‌ای است از وابستگی و همدلی نهانی مولف و خواننده به موضوع. نمونه‌های دیگری هم می‌توان یافت (همچون **ارلاندوفوریوزو** نوشته‌ی آریوستو و حکایت‌های رابله). اگر ضدیت با نظام پندارهای

حاکم، یکی از کارکردهای مطایبه‌ی رندانه و به‌ویژه هجو باشد، کارکرد دیگرش (که به هررو به نخستین، وابسته است) لذت بخشیدن به مخاطب است.[۷۱] بحث یولس، نمونه‌ای است از کشف لذت متن که بعدها رولان بارت به آن پرداخت. یولس می‌گوید لذت آنجا پدید می‌آید که با موردی همگانه و نه خاص رویارو می‌شویم. ریشخند سویه‌های ناپسند زندگی اجتماعی گونه‌ای رهایی درونی را در پی دارد. انگار از بار گناهانی که نادانسته مرتکب شده‌ایم و اکنون یادش آزارمان می‌دهد، خلاص می‌شویم: آزار شباهت محتمل با موضوع. ریشخند به تدریج، «تیپ‌های» خاص خود را می‌آفریند. در هر جامعه، همخوان با مناسبات تولیدی، گونه‌های اصلی افراد را می‌یابیم. در سرآغاز سرمایه‌داری، نمونه‌های تاجر نوکیسه، آدم خسیس و مالدوست، زمیندار ورشکسته، نظامی قلدر و... ساخته شدند. در لطیفه‌های بعدی پاری از اینان باقی ماندند: شکارچی، آدم خوشپوش، آشپز، گروهبان، دزد، آموزگار و... درحالیکه لطیفه این «تیپ‌های تجریدی» را می‌سازد، کمدی و رمان آنها را دوباره به پیکر آدمی خاص درمی‌آورند.[۷۲] اما گرایش به ساختن «تیپ» در کاریکاتور باقی می‌ماند و منطق کاریکاتور این است: با از شکل انداختن ساختار «طبیعی» و بزرگ جلوه دادن «عیوب ظاهری» عیب نهایی را ــ که میان همه مشترک است ــ آشکار کنیم.[۷۳]

پس از تشریح این نه شکل ساده، یولس در پسگفتار کتاب **شکل‌های ساده** تکرار کرد که می‌توان شکل‌های دیگری را نیز به آنها افزود: «وظیفه‌ی بعدی قیاس اشکال ساده با یکدیگر به معنایی ژرف‌تر است».[۷۴] کاری که خود نتوانست پیگیری کند. نکته‌ی دیگری که کتاب یولس پایه‌ی نظری آن را فراهم آورد، یافتن حضور عناصری از شکل‌های ساده در شکل‌های پیچیده است، یعنی یافتن هسته‌هایی از اشکال ساده در آثار هنری جدید. کار یولس، نخستین گام در راه تدوین «نظریه‌ی شکل‌های ساده» بود. این واقعیت از یکسو نشان ارزش کار اوست و از دیگرسو محدودیت‌ها و کاستی‌هایش را نشان می‌دهد. امروز می‌توان با دیدگاهی نقادانه کتاب او را مطالعه کرد. مثلاً می‌توان گفت که یولس معنایی محدود از حکایت را مطـرح کرده است و در چارچوب پیشنهادیش افسانه‌های «پهلوانی» کرتین دوترویز به همان شکل نمی‌گنجند که قصه‌های پریان، حکایت‌های حیوانات یا «قصه‌های اخلاقی». امروز ما معنایی گسترده‌تر برای حکایت قائلیم و محدودیتی را که یولس طرح کرده است نمی‌پذیریم. محدودیتی که در آثار والتر بنیامین که شش سال پس از انتشار کتاب یولس، در مورد حکایتگری نوشت، یافتنی نیست. او معنایی گسترده به حکایت بخشید و هرچند موضوع بررسی را محدود به قصه‌های لسکوف (و تا حدودی

حکایت های هیل) دانسته بود، اما اشاراتی که به تاریخ هرودوت، یا **تلمود**، یا گزارش های روزنامه ای داشت، نشان می‌دهند که هیچ هراسی نداشت که گزارش تاریخی و افسانه های فولکلوریک را در گستره‌ی حکایت جای دهد.[۷۵] به بیان دیگر بنیامین **مناسبات درونی** اشکال ساده را هم می‌دید، اما یولس کار خود را محدود به توصیف هر شکل ساده کرده بود. جدا از نوشته های بنیامین، مجموعه ای از مقالات نوزده پژوهشگر در کتابی با عنوان **مرزهای حکایت**[۷۶] نمایشگر این واقعیت است که امروز از مرزهایی که یولس ترسیم کرده بود فراتر رفته ایم. در این کتاب **سه داستان** فلوبر و فیلم های اریک رومر به همان شکل در معنای حکایت می‌گنجند که رمان **اسپرماهی** گونترگراس و **دکامرون** بوکاچیو. پل دلارو به سال ۱۹۵۵ نوشته بود: «بررسی حکایت دیگر تبدیل به علمی شده است که موضوع، روش، هدف ها و پژوهشگران ویژه‌ی خود را دارد».[۷۷] این حکم بیش از حد خوشبینانه بود. نزدیک چهل سال پس از حکم دلارو هنوز حتی نظریه ای در مورد حکایت ارائه نشده است و تنها توانسته ایم دامنه و حدود کار را مشخص کنیم. هرمنوتیک ادبی با انکار معنای نهایی متن راهی تازه برای شناخت حکایت گشوده است. معنای متن همواره موجد سرگشتی نظریه‌پردازان در یافتن مرزهای حکایت بود. اما معنا امکانی واحد نیست، بل در حکم وجود امکانات است. دیگر دانسته ایم که باید از معنای بی شمار متن سخن گوییم. برونو بتلهایم در تحلیلی روانکاویک درباره‌ی قصه‌ی کودکان نوشت: «ژرفترین معنای هر حکایت، برای هر فرد متفاوت از دیگری است، حتی باید گفت که در پله های گوناگون زندگی هر فرد نیز متفاوت است».[۷۸] باری، تلاش برای ترسیم مرز نهایی شکلی ادبی (و البته ژانری ادبی) به کشف تمام معانی نخواهد رسید، هرچند که چون کار ارجمند یولس آگاهی ما را از آن شکل (و در گام بعد از ژانر ادبی) افزون می‌کند. ساختارگرایان فرانسوی، سال ها بعد راه یولس و پروپ را ادامه دادند، و کوشیدند تا با یافتن اشکال نهایی، راهی به‌سوی شناخت «دگرسانی شکل»، یعنی حالتی که در نهایت دگرگونی معنایی را ممکن می‌نماید، بیابند.

۳

هر شکل روایت،[۷۹] هرگونه گزارش، از حکایت اخلاقی تا رمان، از فیلمی سینمایی تا قصه‌ی کودکان، از حکایتی که مردم از رویاهای خود تعریف می‌کنند تا لطیفه ها و آگهی های تبلیغاتی، همه استوارند به گزارش داستانی. از این رو شناخت ساختار روایی داستان یکی از مهمترین نکته ها در پژوهش ادبی است و از دوران فرمالیست های روسی در مرکز توجه پژوهشگران قرار داشت. می‌توان «روایت شناسی» را شاخه ای از نشانه شناسی

دانست که می‌کوشد تا ساختار و مناسبات درونی نشانه‌ها را در متن بازیابد. پس، تحلیل سخن همچون دستور زبان متن اهمیت می‌یابد و نخستین دسته‌بندی را موجب می‌شود (سخن استدلالی، توصیفی، روایی و غیره).[۸۰] هر داستان از بیان حادثه‌ای آغاز می‌شود. رخدادی، قتلی، شرح یک زندگی، یا حتی شرح اندیشه‌ای، همگی آنجا که بیان می‌شوند، سویه‌ی داستانی می‌یابند و به «حوادث داستانی» تبدیل می‌شوند. هر راوی همواره ادراک خود را از داستان بیان می‌کند و براساس این ادراک پاره‌هایی از حادثه را برمی‌گزیند و پاره‌هایی را کنار می‌گذارد؛ یعنی هر راوی طرح روایت را می‌سازد. اما هر داستان باید برای مخاطب معنا پیدا کند. یعنی راوی ناگزیر است که ادراک مخاطب را «حدّ روشنگری داستان» بداند. باید گونه‌ای دانش مشترک میان دوسویه‌ی راوی/ مخاطب وجود داشته باشد. این دانش مشترک فرضی و خیالی تعریف ابتدایی روایت و داستان را می‌سازد: داستان همواره روایت سلسله‌ای از حوادث است برای کسی، استوار به گونه‌ای همدلی میان راوی و مخاطب. این همدلی در شکل داستان یافتنی است. در هرمنوتیک ادبی، این همدلی را مکالمه‌ی دو افق معنایی می‌نامند. مکالمه‌ای که میان متن (بدون توجه به راوی یا مولف) با مخاطب درمی‌گیرد. در ساختارگرایی، اساس کار شکل روایت است که بر پایه‌ی آن همدلی میان مخاطب و راوی ایجاد شده است.[81] پیرس مهمترین وظیفه‌ی نشانه‌شناسی را «پژوهش اشکال متنوع دلالت‌های معنایی» می‌دانست، کاری که فرمالیست‌های روسی چه‌بسا بدون توجه به حکم پیرس انجام دادند؛ و از حکم پروپ دور نیست که ریخت‌شناسی را «پژوهش اشکال» می‌دانست. گرماس فهم «ساختارهای بنیادین معناشناسیک را درک اشکال» می‌داند. او به همراه برمون یکی از دو چهره‌ی اصلی معناشناسی ساختارگراست. آنها در مورد ساختار روایی بنیادین داستان پژوهش کرده‌اند. به عبارت بهتر کوشیده‌اند نسبت میان شکل و معنا را بیابند.

آلژیرداس ژولین گرماس (متولد ۱۹۱۷ در لیتوانی) به سال ۱۹۴۹ از سوربن دکترای ادبیات گرفت. او پس از انتشار **معناشناسی ساختاری** (۱۹۶۶) و **درباره‌ی معنا** (۱۹۷۰) به عنوان مهمترین نظریه‌پرداز «معناشناسی روایت» شهرت یافت.[82] در ۱۹۷۶ به گونه‌ای همزمان دو کتابش به نام‌های **موپاسان**، **نشانه‌شناسی متن** و **نشانه‌شناسی علوم انسانی** منتشر شدند. گسترش نظریه‌هایش را می‌توان در **فرهنگ مستدل نظریه‌ی زبان** یافت که به سال ۱۹۷۹ انتشار یافت. **درباره‌ی معنا. دو** به سال ۱۹۸۳ منتشر شد که واپسین کار اوست.[83] گرماس «روایت‌شناسی» را بر پایه‌ی **ریخت‌شناسی حکایت** ولادیمیر پروپ استوار کرده است. پروپ شخصیت‌های حکایت‌های فولکلوریک مورد نظرش را با «موضوع جمله» یکی دانسته بود؛ و کنش‌های ویژه‌ی داستان یعنی «نقش ویژه‌ها» را با «محمول جمله»

برابر شناخته بود. گرماس از ژانر خاصی که مورد بحث پروپ بود فراتر رفت و کوشید تا «دستور زبان» داستان را بیابد. او به‌جای هفت دسته شخصیت‌های پروپ، سه دسته از تقابل‌های دوگانه‌ای را پیشنهاد کرد که بنا به قاعده‌های معناشناسیک شکل می‌گیرند.[۸۴] روش «معناشناسی داستان» گرماس با اصول متعارف روش‌شناسیک در معناشناسی همخوان است. هر داستان از تعدادی «پی‌رفت» تشکیل شده است، و هر پی‌رفت نیز از تعدادی الگوها که گرماس آنها را «الگوی کنش» یا Actant نامیده، تشکیل شده است. این الگوهای کنش قابل قیاس با شخصیت‌ها در بحث پروپ هستند. همانطور که برای شناخت معنای یک جمله باید معنای واژگان و قاعده‌های دستوری و نحوی را دانست، برای شناخت معنای یک متن باید معنای پی‌رفت‌ها و قاعده‌های «دستور داستان» را دانست. دلالت معنایی پی‌رفت، اما همچون دلالت معنایی واژه قراردادی نیست، بل استوار است به مناسبت «جمله‌های اسمی» با فعل. همانگونه که در معناشناسی، واحدهای معنایی برای فهم قاعده‌ی معنایی جمله مطرح می‌شوند، در معناشناسی روایت نیز جمله‌های اسمی برای فهم قاعده‌ی معنایی متن به کار می‌روند.

لوی استروس در مقاله‌ای با عنوان «ساختار و شکل» (که پیشتر از آن یاد کردم) اساس و منطق کار پروپ یعنی دسته‌بندی حکایت‌های فولکلوریک را براساس بررسی نقش ویژه‌ی آنها پذیرفت، تنها تعداد این نقش ویژه‌ها را کاهش داد. او پاری از این نقش‌ها را در نظام تازه‌ای باهم نسبت داد. مثلاً «تخطی» را گونه‌ی معکوس «ممنوعیت» یافت و «ممنوعیت» را شکلی از «تحمیل»، از این رو هر سه را در یک نقش گرد آورد.[۸۵] کارلوی استروس در بند مفهوم نقش ویژه باقی ماند، و به این اعتبار دشواری‌های چنین تحلیلی را نشان داد. اما گرماس مفهوم نقش ویژه را یکسر کنار گذاشت، و به‌جای آن از مفهوم «پی‌رفت» یاری گرفت و از سه پی‌رفت اصلی همچون «سه قاعده‌ی نحوی» نام برد.[۸۶] این سه پی‌رفت عبارتند از: ۱) اجرایی، که وابسته است به زمینه‌چینی وظایف، نقش ویژه‌ها، کنش‌ها و غیره ۲) پیمانی یا هدفمند، که وضعیت داستان را به‌سوی یک هدف راهنمایی می‌کند، همچون اراده به انجام کاری یا سر باز زدن از آن ۳) متمایزکننده، که دگرگونی‌ها و حرکت‌ها را دربرمی‌گیرد. پی‌رفت اجرایی، طرح اصلی داستان را می‌سازد، و ساختار روایی هر داستان متکی به آن است. اما از دیدگاه روش‌شناسیک، پی‌رفت پیمانی یا هدفمند مهمتر از آن است، چرا که نشان می‌دهد وضعیت‌ها در خود نکته‌ی مرکزی طرح نیستند، بل آنچه ما وضعیت می‌خوانیم در حکم پذیرش یا رد پیمان است. به گمان گرماس بیشتر داستان‌ها یا از وضعیتی منفی به وضعیتی مثبت حرکت می‌کنند (بیگانگی از جامعه تبدیل می‌شود به حل شدن فرد در آن) و یا از وضعیتی مثبت به

شکستن «پیمان» منجر می شود.

گرماس برخلاف پروپ که دسته‌بندی هفت گانه اش از شخصیت های حکایت های فولکلوریک را خاص این حکایت ها می‌دید و آن را تعمیم نمی‌داد، معتقد است که می‌توان «تعداد اندکی از الگوی کنش شخصیت ها را یافت و از این الگوها منطق جهان داستان را آفرید».[۸۷] گرماس کوشید تا براساس این «الگوی کنش ها» اساس و قاعده‌ی ظهور رخدادها در داستان را بیابد. طرح گرماس از شش واحد که باهم مناسبات نحوی و معنایی می یابند تشکیل می شود. این شش واحد عبارتند از: ۱) فرستنده‌ی پیام یا تقاضا کننده ۲) گیرنده‌ی پیام ۳) موضوع ٤) یاری دهنده ۵) مخالف ٦) قهرمان. تاکید بر موضوع است. قهرمان گاه خود گیرنده است و گاه نیست، به هررو کنش های او با کنش های سایر الگوهای کنش تعیین می شود. به نظر گرماس گاه هر شش دسته در حکایتی یافت می شوند و گاه شماری از آنان مطرح می شوند. براساس این الگوی گرماس می‌توان گفت که در مادام بوواری فلوبر، اِما بوواری قهرمان، موضوع شادمانی، فرستنده «ادبیات رمانتیک»، گیرنده باز اِما بوواری، یاری‌دهندگان دو معشوق اما لئون وراندلف و مخالفان شارل و جامعه‌ی بورژوایی هستند. براساس این طرح اما بوواری خواننده داستان های عاشقانه‌ی سوزناک (داستان های مبتذل که آن را در گیومه «ادبیات رمانتیک» خواندیم)، تصوری از سعادت و شادی درسر داشت، به یاری دو معشوق خود به سوی آن پیش می رفت (یا می پنداشت که پیش می رود) و قانون، سنت، باورهای اجتماعی و دینی دشمنانش بودند. نکته‌ی دشوار اینجاست که آیا می‌توان لئون و راندلف را به راستی یاری‌دهندگان به اِما دانست؟ براساس تاویلی دیگر می‌توان آنان را نیز مخالفان اِما دانست؛ چرا که اِما به یاری آنان به‌سوی شادمانی پیش نرفت؛ و آنان جزیی از همان ساختار کلی زندگی اجتماعی، سنت ها، قانون، باورها و... بودند. اما ندانست که شارل بدون دو معشوق او وجود ندارد، و آزادی عشق و غریزه را در جامعه ای ممکن دانست که سرکوبگر آنهاست. همچون مثالی دیگر **دن کیشوت** سروانتس را درنظر آوریم. می‌توان دن کیشوت را گیرنده و قهرمان دانست. ادبیات حماسی و حکایت های پهلوانی سده های میانه فرستنده، روح سلحشوری موضوع، سانکو و الاغش و رسی نانت را یاری‌دهندگان و جامعه و تاریخ را مخالفان نامید.

گرماس نظریه‌ی پروپ را کامل کرد. به‌جای آنکه از نقش ویژه‌ی شخصیت‌ها استفاده کند، آنان را از دیدگاه الگوی کنش در سه دسته‌ی کلی جای داد که در هریک مناسبت شخصیت با موضوع خاصی مطرح است: ۱) نسبت خواست و اشتیاق ۲) ارتباط شخصیت ها با یکدیگر ۳) نسبت پیکار. به گمان گرماس در هر صد حکایت مورد بررسی پروپ می‌توان این نسبت ها را یافت، یعنی شخصیت‌ها را در یکی از سه دسته جای داد و

مناسبات اصلی را به نسبت‌های سه‌گانه فروکاست. مثلاً در یکی از حکایت‌هایی که پروپ بررسی کرده است، پادشاهی سالخورده، سه پسرش را به ماموریتی می‌فرستد تا برایش اکسیر جوانی را بیابند. پسر کوچکتر برخلاف حسادت برادران که نقشه‌ی قتلش را طرح کرده بودند، به انجام این وظیفه موفق می‌شود. پدر هم در مناسبات خواست و اشتیاق و هم در مناسبت ارتباطی قرار دارد، چرا که ازیکسو اکسیر را می‌خواهد و از دیگرسو راز وجود اکسیر را برای سه پسر خود فاش کرده است. گرماس نوشته است که باید شخصیت‌ها را در گستره‌ی روایی، یعنی چونان الگوی کنش دید، و نه در گستره‌ی معنایی و نقشی که براساس درونمایه‌ی حکایت برعهده دارند. تنها آنجا که شخصیت‌ها در مناسبت با کنش قرار گیرند (الگوی کنش شوند) می‌توان نقش ویژه‌ی آنها را شناخت. در داستان‌های روانشناسیک و نیز در رمان کلاسیک منش شخصیت‌ها به‌گونه‌ای نادرست سرچشمه‌ی کنش آنان دانسته می‌شود. درتحلیل هر داستان باید «الگوی کنش» را بیابیم و نه چیزی دیگر را.[۸۸] گرماس وظیفه‌ی خود را «یافتن ساختار ابتدایی دلالت» و به‌گونه‌ای خاص «شناخت دلالت متن ادبی» دانست. او داستان را در حکم گزاره‌ای معرفی کرد که با دانستن آغاز و پایانش می‌شود موضوع و کارکرد محمول را شناخت.[۸۹] ساحت زمانمند داستان، حوادث را به وضعیت پایدار و وضعیت گذار تقلیل می‌دهد. گرماس تاکید کرده است که داستان تبدیل الف به ب است. و کنش دلالت در ذهن همواره استوار بر تقابل است، از این‌رو روایت همواره با تقابل روبروست. این تقابل به‌ویژه در مورد نقش‌ها و شخصیت‌ها ساده‌تر دانسته می‌شود.

به‌نظر گرماس، هر روایت آغازی دارد و پایانی، و این نکته‌ای است که آن را از «جهان واقعی» جدا می‌کند. گاه به نظر می‌رسد که پاری داستان‌ها، پایانی ندارند، اما این خیال و تصور خواننده است که پایان را نمی‌پذیرد و نه واقعیت خود داستان. همچون کودکان که معمولاً نمی‌پذیرند حکایتی به پایان رسیده باشد و مدام می‌پرسند: «خب، بعدش چطور شد؟» این وجود آغاز و پایان، هر روایت را یک «ساخت زمانمند» می‌نمایاند. یعنی در هر روایت، موضوع زمانمند است. برخلاف تصویر که فراسوی زمان جای دارد، روایت بدون زمان بی‌معناست. مولف روایت می‌تواند ناشناخته باشد (در متنی دینی، اسطوره‌ای، یا در برنامه‌ی تفریحی رادیو- تلویزیون) هر سخن لزوماً روایی نیست (شعرهای تغزلی، فیلم‌های آموزشی و...) اما هر روایت سخنی زمانمند است. هر روایت در اساس خود «ناراست» است. نه‌تنها داستان‌های خیالی، حکایت‌ها، اسطوره‌ها، بل حتی روایت‌های رآلیستی، آنجا که روایت می‌شوند، تحقق‌ناپذیرند و ناواقعی. روایت رخدادی تاریخی، یا بیان حادثه‌ای که زمانی رخ داده بود (یا بیان کمابیش دقیق آنچه در فیلمی یا

داستانی گذشته است) باز ناراست است، به این دلیل که تحقق‌ناپذیر است و استوار به خاطره‌ای فردی یا جمعی. اینجا به حکم ژان‌پل سارتر می‌رسیم که می‌گوید واقعیت قصه‌گو نیست، خاطره قصه می‌گوید. هرچه روایت می‌شود یکسر خیالی است. باید رخداد پیش از روایت پایان گرفته باشد. حتی گزارش همزمان از گفتگویی یا مسابقه‌ای ورزشی در تلویزیون، نمی‌تواند گزارش و رخداد را در یک آن، گرد هم آورد؛ قادر نیست فاصله‌ی رخداد و بازتاب ذهنی/ زبانی آن را از میان بردارد. هر روایت «سخنی بسته» است که از آغاز و انجام این مجموعه خبر می‌دهد.[۹۰] روایت رشته‌ای از حوادث بسته نیست، بل رشته‌ای است بسته از حوادث (روایت کلاسیک از حوادث بسته و روایت مدرن از حوادث گشوده) به هررو، نکته اینجاست که روایت را انجامی است، همانطور که آن را آغازی است.

گرماس برای ارائه‌ی نمونه‌ای از روش کارش، فصل آخر کتاب **معناشناسی ساختاری** را به بررسی «ساختار جهان خیالی ژرژ برنانوس» اختصاص داد. اساس کارش پایان‌نامه‌ای دانشگاهی است که تاشین یوسل در استانبول با عنوان **جهان خیالی برنانوس** نوشت. او همچون آغاز بحث، تمایز مرگ و زندگی را در آثار برنانوس برگزید. تعدادی از واحدهای معنایی را که به زندگی مرتبط می‌شوند، از میان آثار برنانوس برگزید و زمینه‌ی آنها را بررسی کرد. روشی که کاربردهای گوناگون واژه در متون مختلف را کنار یکدیگر قرار می‌دهد؛ آتش و شادی را برابرهای زندگی یافت و آب و اندوه را برابرهای مرگ. بر این اساس جدولی از «موارد متقابل» در آثار برنانوس تدوین کرد.[۹۱] در متنی دیگر گرماس نشان داده است که معنای متن، آن‌سان که ساده پنداشته می‌شود، از معنای جمله‌ها به‌دست نمی‌آید. دشواری خواندن در همین دشواری گذشتن از توالی معناهای واژگان است.[۹۲] این نکته که تکرار واحدهای معنایی یکسان زاینده‌ی معنایی مشابه در واحدهای بعدی هستند، نشان می‌دهد که برای فهم معنای متن باید به ساختار واحدهای معنایی دقت کرد. در شعر اثبات این نکته ساده‌تر است. مثلاً در شعر «ملال» در **گل‌های بدی** بودلر، تکرار واحدهای معنایی یکسان سرانجام خواننده را به آنجا می‌رساند که در مصراع «خوابگاهی را می‌مانم، پوشیده از گل‌های خشک» معنای واژه‌ی خوابگاه را یکسر از دست فروگذارد، و درواقع ذهنش از تداعی معانی رها می‌شود.[۹۳] فرانسوا راسیته که روش گرماس را در مورد اشعاری از مالارمه به‌کار گرفت، نوشته است: «کار خواننده‌ی شعر گردآوری و نام دادن به واحدهای معنایی به شیوه‌ای فرازبانی است».[۹۴] روش گرماس ما را به بحث موریس مرلوپونتی بازمی‌گرداند که معنای یک متن در کل به هیچ‌رو از معنای اجزاء آن نتیجه نمی‌شود؛ تنها با فرض یک معنای کلی است که می‌توان معنای اجزاء را دانست. این فرض را مرلوپونتی «آفرینش یک هیات یا گشتالت» می‌خواند.[۹۵] جدا از تمامی تمایزها،

این «گشتالت» به گونه ای در آثار گرماس مطرح شده است.

٤

کلود برمون (متولد ۱۹۲۹) در کتاب **منطق داستان** (۱۹۷۳) کوشید تا به یاری منطق قاعده‌ای همگانی در مورد روایت داستانی بیابد.[96] اساس کارش استوار بر آثار پروپ بود؛ و نخستین بخش **منطق داستان** بررسی دقیقی است از کتاب **ریخت‌شناسی حکایت**. جدا از پروپ، برمون به آثار ژزف بدیه، به‌ویژه کتاب **داستان‌های مردمی** او همچون یکی از مهمترین سرچشمه‌های کار خود اشاره کرد و مقاله‌ی مهمی درباره‌اش نوشت.[97]

به‌نظر برمون هرگونه روایت از سه‌پایه‌ی زیر تشکیل شده است: ۱) موقعیت پایدار الف تشریح می‌شود ۲) امکان دگرگونی الف پدید می‌آید ۳) الف دگرگون می‌شود (یا نمی‌شود). امکان دگرگونی الف یعنی پله‌ی دوم را مرحله‌ی گذار می‌خوانیم. گذار می‌تواند از سلسله‌ی وضعیت‌های فرعی (یا گذارهای فرعی) تشکیل شود. در طرح هر داستان پی‌رفت‌هایی یا به عبارت بهتر روایت‌هایی فرعی وجود دارد.[98] هر «پی‌رفت» داستانی کوچک است و هر داستان پی‌رفتی کلی یا اصلی. برمون پی‌رفت را عنصر اصلی ساختار روایی دانست. قاعده‌ی سه گانه‌ای که همچون ساختار اصلی داستان مطرح شد، در مورد هر پی‌رفت نیز صادق است. می‌توانیم کل **جنگ و صلح** تولستوی را گذار از واقعیتی پایدار (روسیه‌ی پیش از هجوم ارتش ناپلئون، جهان به سامان اشرافیت روسیه، پایندگی سنت‌های کهن، ناتاشای شاداب و نوجوان که در آرامش زندگی اشرافی رشد کرده است) به واقعیت پایدار دیگری (روسیه‌ای که سرانجام ارتش مهاجم را درهم شکسته است، جهانی اشرافی که باز سامان یافته است، پیدایش ارزش‌های تازه‌ای که نتیجه‌ی تحمل دشواری‌های جنگی خونین است، و ناتاشا که خانه‌ای تازه یافته است و با همسرش پیر، سه دختر و یک پسر زندگی می‌کند و در آستانه‌ی میانسالی است) بدانیم. از سوی دیگر می‌توانیم پی‌رفتی سخت کوتاه از **جنگ و صلح** را گذاری بدانیم. به‌عنوان مثال آنجا که ناتاشا در اپرا، روی می‌گرداند تا آناتول کوراگین نیمرخ زیبایش را ببیند، یا آنجا که شاهزاده آندری نیم‌شب، در نور ماه، از پنجره نجوای ناتاشا را از پنجره‌ی اتاق می‌شنود. هر پی‌رفت نیز بر سه پایه استوار است: ۱) وضعیتی امکان دگرگونی را در خود دارد ۲) حادثه یا دگرگونی رخ می‌دهد ۳) وضعیتی که محصول تحقق یا عدم تحقق آن امکان است پدید می‌آید.[99] بر اساس این الگو می‌توانیم دو ساختار روایی اصلی را در داستان‌های پلیسی بیابیم: ۱) جنایت به دخالت (یا عدم دخالت) نیروهای نماینده‌ی نظم منجرمی‌شود (یا نمی‌شود) و این به مجازات (یا فرار از مجازات) جنایتکار ختم می‌شود. ۲) خطر به کنش دفاعی یا حمایت (یا عدم آنها)

منجر می شود و این به از میان رفتن خطر (یا باقی ماندنش) ختم می شود.

روایت پلیسی بدون دخالت نیروهای نظم بی معناست، حتی در روایتی که جنایتکار یا دزد از آغاز شناخته شده است، و یا در روایتی که پژوهش اساساً بی اهمیت است و نکته‌ی مهم تنش های روانی و درونی جنایتکار است، باز رمزی باقی می‌ماند که تنها در مکافات معنا می یابد. به هررو، معمایی در کار است و این منش ویژه‌ی «روایت پلیسی» است که از آغاز، رمز یا معما نکته‌ی اصلی است. این نکته حتی در مورد آثاری چون رمان **جنایت و مکافات** داستایفسکی یا فیلمْ **جیب‌بر** برسون نیز صادق است. برمون گسترش داستان را تداوم راز و رازگشایی می‌داند. هر پی رفت آغازین در گسترش خود، پی رفتی تازه می‌آفریند که خود آغازگاه پی رفتی دیگر است و این فراشد ادامه می یابد تا به آخرین پی رفت برسیم که حالت پایدار به دست آید. اساس این شکل پیشرفت گاهنامه ای داستان است. مثلاً جنایتی رخ می‌دهد، مرحله‌ی پژوهش دربرگیرنده‌ی سلسله‌ای از حادثه‌ها (پی رفت‌ها)ست، فرضیه ای از سوی پژوهشگر طرح می شود، او این فرضیه را به آزمایش می‌گذارد، که باز می‌تواند دربرگیرنده‌ی سلسله‌ای از حادثه‌ها (پی رفت‌ها)ی فرعی باشد، فرضیه ثابت می شود (یا رد می شود) اگر ثابت شد، کنشی یا سلسله ای از کنش ها به مکافات (یا عدم مکافات) جنایتکار ختم می شود، و اگر ثابت نشد، پژوهش می‌تواند به طرح فرضیه (یا فرضیه های دیگری) برسد. نمونه‌ی مشهور این گونه داستان، رمان های آرتور کونان دایل است که قهرمان آنها شرلوک هلمز با طرح و آزمایش فرضیه ها رمز جنایت‌ها را می‌گشاید. گاه در طرح داستانی دو معما از دو راهِ دنبال می شوند و سرانجام کشف می شود که دو جنایت با یکدیگر ارتباط دارند (همچون داستان **لرد پیتر و ناشناس** اثر د سایرز) و گاه سلسله‌ای از جنایت‌ها به طرح فرضیه ای می رسند (همچون **نام گل سرخ** اومبرتو اکو).

برمون به این طرح ساده‌ی ساختار روایت عامل زمان را افزود و در پی گرماس نشان داد که حادثه برای تبدیل شدن به داستان باید دستکم در دو گزاره‌ی از نظر زمانی متفاوت بیان شود: «موضوع هر پیام (تصویری یا غیرتصویری) باید در دو زمان t و t + n رخ دهد. آنچه‌در t + n رخ می‌دهد، در واقع تحقق توانی است که در t وجود داشته است».[۱۰۰] به عنوان مثال می‌گوییم: «دختر به گریه افتاد (و) پسر او را در آغوش گرفت.» میان دو گزاره‌ی روایی، فاصله زمانی کوتاه وجود دارد. البته این دو با یکدیگر رابطه‌ی علت و معلولی دارند، اما نکته‌ی مهم در بحث ما فاصله‌ی زمانی یا «نسبت زمانی» آنهاست، همین سویه‌ی «زمان-منطقی» سازنده‌ی ارتباط میان دو گزاره، یا به عبارت بهتر منطق نهایی روایت است. تفاوت زیادی میان روایتی که در بالا آمد، با این روایت وجود دارد: «پسر دختر را در آغوش گرفت (و) دختر به گریه افتاد.» در

مورد دوم با داستانی تازه رویاروییم. تفاوت زمانی دو کنش (دو گزاره) منطق روایی تازه‌ای آفریده است. تلاش برای زمانمند کردن مناسبتی علت و معلولی، برمون را به بحث تازه‌ای کشاند. هر روایت سه بخش دارد: ۱) الف در لحظه‌ی نخست الف است ۲) حادثه‌ی ج برای الف در لحظه‌ی دوم رخ می‌دهد، یا الف حادثه‌ی ج را در لحظه‌ی دوم می‌آفریند ۳) الف در لحظه‌ی سوم ب است. هر داستان شرح تبدیل الف به ب است و این همپای گذر زمان از لحظه‌ی نخست به لحظه‌ی سوم رخ می‌دهد. دختر در لحظه‌ی نخست می‌گرید، پسر او را در لحظه‌ی دوم در آغوش می‌گیرد، دختر در لحظه‌ی سوم در آغوش پسر احساس اطمینان می‌کند، دیگر همان کسی نیست که پیشتر می‌گریست؛ چیزی تازه دانسته است. مثال دیگر: پسر دختر را در لحظه‌ی نخست در آغوش می‌گیرد، دختر در لحظه‌ی دوم درمی‌یابد که پسر او را دوست دارد، دختر در لحظه‌ی سوم به گریه می‌افتد. اکنون چیزی تازه دانسته است.

تا اینجا با زمان گاهنامه‌ای رویارو بودیم. اما گونه‌ی دیگری از روایت وجود دارد که استوار به زمان گاهنامه‌ای نیست. درهم شدن زمان‌های گذشته و حال (و در مواردی زمان آینده نیز) اساس روایت را دگرگون می‌کند. در سینما «بازگشت به گذشته» نظم منطقی و گاهنامه‌ای زمان را درهم می‌شکند. نمونه‌ی مشهور آن فیلم **سال گذشته درمارین‌باد** آلن رنه است. گاه برای درک ساختار و معنای روایی، فهم توالی زمانی، یکسر نابسنده است به مکالمه‌ای از نمایش **عادل‌ها** اثر آلبر کامو دقت کنیم:

کالیایف: نه برادر، این حرف را نباید زد، خداوند کاری نمی‌کند، عدالت کار خود ماست (سکوت) نمی‌فهمی؟ آیا حکایت دیمیتری قدیس را شنیده‌ای؟
«فوکا: نه.
«کالیایف: او با خداوند در بیابانی یخ‌زده وعده‌ی دیدار داشت، وقتی با عجله به وعده‌گاه می‌رفت، دهقانی را در راه دید که ارابه‌اش به گِل نشسته است. دیمیتری قدیس به او کمک کرد. گل و لای زیاد بود و باتلاق عمیق. یک ساعت تلاش کردند و چون کار تمام شد دیمیتری شتابان به وعده‌گاه رفت. خداوند، اما دیگر آنجا نبود.
«فوکا: خب؟
«کالیایف: خب. همواره کسانی هستند که دیر به وعده‌گاه می‌رسند، چون ارابه‌های بسیار به گل نشسته‌اند و برادران زیادی نیازمند یاری‌اند.[۱۰۱]

معنای حکایت کالیایف یعنی دگرگونی الف به ب از راه تبدیل لحظه‌ی نخست به لحظه‌ای

دیگر، درک نمی‌شود. حتی با وجود اینکه در متن گذر زمان به دقت تصریح شده است و مساوی است با یک ساعت، اما معنای حکایت برای فوکا (و برای تماشاگران یا خوانندگان نمایش کامو) ناروشن باقی می‌ماند. معنا وابسته است به یکجا گرد آمدن تمامی عناصر، یعنی حکم نخست کالیایف و حکایت دیمیتری قدیس با هم به «پیکربندی معناشناسیک» می‌رسند. اینجاست که رها از ساحت زمانمند حکایت، به معنایی که شاید مورد نظر کالیایف باشد، می‌رسیم. چیزی که می‌توان آن را «کلان ساختار معنایی» نامید.

به گفته‌ی مینک حتی ساده‌ترین داستان‌ها، باز چیزی بیش از تداوم زمانمند رخدادهایند».[۱۰۲] زیرا پیگیری نظم زمانی رخدادها (که به معنای زمان حوادث متن است) ناگزیر به گونه‌ای درهم شدن یا شکل گیری (یا بهتر بگویم فشرده شدن) رخدادها در یک زمان (زمان خواندن متن) منجر می‌شود که اساس روایت است. کریستیان متز نوشته است:

> هر متن صحنه‌ی گذر دو زمان است... زمان دال و زمان مدلول. این دوگانگی تنها به درهم شدن زمان‌ها منجر نمی‌شود که به گونه‌ای پیش پا افتاده در تمامی متون به چشم می‌آید (سه سال از زنـــدگی قهرمان در دو جمله‌ی یک داستان یا در چند نمای «سریع» تدوین شده‌ی سینمایی خلاصه می‌شوند و غیره) بل به گونه‌ای اساسیتر توجه ما را به این نکته جلب می‌کند که یکی از کارکردهای هر متن وانمود کردن یک زمان به جای زمانی دیگر است.[۱۰۳]

پس منطقی است که تابع زمانی که به‌جای زمانی دیگر قرار گرفته است نشویم. به مثال **عادل‌ها** بازگردیم. فوکا با پرسیدن «خب؟» نشان می‌دهد که نتوانسته است زمان حوادث متن را به زمان خواندن متن گذر دهد (و چه بسا خواننده و تماشاگر نمایش نیز در این ناتوانی با او شریکند). پس او معنا را نشناخته است. توضیح آخر کالیایف یکی از معانی محتمل را طرح می‌کند. مینک نوشته است: «حتی زمانیکه تمامی رخدادها کامل شده اند، باز دشواری شناخت آنها در یک کنش داوری، یعنی طرح آنها در یک کلیّت و نه همچون رشته‌ای از رخدادها، بجا می‌ماند».[۱۰۴] کالیایف صرفاً یکی از کلان ساختارهای معنایی محتمل را مطرح کرده است، یعنی گونه‌ای «پیکربندی معنایی» به‌دست داده است که منطق آن از نظم متوالی زمان فراتر می رود. این کلان ساختار معنایی همانقدر در شیوه‌های جدید نگارش و روایت (مثلاً در «رمان نو») اهمیت دارد که در شیوه‌ی کلاسیک روایتگری به کار می‌رفت. به گفته‌ی کلود سیمون: «به گمان من نه تنها یک جمله، بل تمامی متن یک رمان نیز شالوده‌ای دارد که در تشابه یا «راست‌نمایی» روانشناسیک یا اجتماعی یافتنی نیست. بل در دلالت و بازگشت به خود متن، به منطق زبانی که به کار رفته است، و در درستی آن

که به گفته‌ی فلوبر دارای نظام موسیقایی است، یافت می‌شود».[۱۰۵] در همان مقاله‌ی مینک اشاره‌ای هست به اینکه معنای قطعه‌ای موسیقی را تنها در پایانش می‌توانیم مطرح کنیم. هر لحظه‌ی قطعه‌ای موسیقی در «کلان ساختار معنایی» آن وجود دارد و قابل تاویل است.[۱۰۶] مینک از قول ویاند بازگو می‌کند: «تمامی رمان **کوه جادو** اثر توماس مان در هر صفحه‌ی آن حضور دارد.» زمانی که بوئه‌تیوس می‌نوشت: «دانش خداوند از جهان بالا ترین حدّ پیکربندی است» از کاملترین کلان ساختار معنایی می‌نوشت.[۱۰۷]

برمون که اساس کار خود را در آثار پروپ یافته است، در مورد نکته‌ی مهمی با او همرای نیست. او برخلاف پروپ بر اهمیت شخصیت‌های داستان تاکید کرده و نقش ویژه‌ی آنها را چندان مهم ندانسته است: «هر پی رفت می‌تواند تا حدودی به پیروزی یا شکست برسد و تکامل روانشناسیک، یا اخلاقی شخصیت را نمایان کند. بدین‌سان قهرمان داستان صرفاً ابزار یا موردی در خدمت کنش نیست. او در عین حال هم ابزار و هم هدف داستان است».[۱۰۸] با انکار کنش به عنوان سرچشمه‌ی درک نقش ویژه‌ی شخصیت‌ها، برمون تقسیم‌بندی پروپ از انواع حکایت‌های فولکلوریک روسی را «دسته‌بندی مکانیکی» خواند.[۱۰۹] به نظر برمون، چه‌بسا این تقسیم‌بندی تا حدودی با یکصد حکایت فولکلوریک مورد بررسی پروپ خوانا باشد، اما همگانی کردن نظری آن دشواری‌های زیادی نیز می‌آفرینند. جدا از این، برمون ایراد گرفت که پروپ پاری از کارکردهای درونمایه‌های داستان را در دسته‌هایی که به آنها ارتباطی ندارد، جای داده است. افزون بر این، می‌توان شماری از سی و یک نقش ویژه‌ی مورد نظر پروپ را درهم ادغام کرد.

شِمایی که برمون از ساختار روایت به‌دست داده است چنین است: رخداد یا به فعل درمی‌آید، یا درنمی‌آید. اگر به فعل درآید، دو حالت دارد، یا کامل می‌شود، یا کامل نمی‌شود. پس نقطه‌ی آغاز نه کنش بل منطق رخداد است.[۱۱۰] از این رو برمون دوگونه نقش متمایز میان شخصیت‌ها یافت: فاعلی و مفعولی؛ و دو دسته شخصیت به دست آورد: آنان که کنش را به انجام می‌رسانند، و آنان که کنش برایشان رخ می‌دهد. هر روایت تبدیل مفعول به فاعل و بازگشت او به حالت مفعولی است. مفعول شاید به‌گونه‌ای ذهنی آماده‌ی این دگرگونی بشود (بنا به اطلاعاتی که می‌یابد، یا به انگیزه‌های احساسی: شهوت، امید، طمع، ترس و غیره) و شاید به‌گونه‌ای عینی، شرایط بیرون آگاهی یا تمایلش دگرگون شود و او را به فاعل تبدیل کند؛ و دیگران در مناسبت با این دگرگونیش نقش‌های تازه‌ای می‌یابند.

کار برمون ارائه‌ی ساختار نهایی روایت است. او نظریه‌ای در مورد این ساختار نهایی

پرداخت که تاثیر زیادی بر نظریه‌ی ادبی دهه‌ی گذشته داشت. مهمترین نکته‌ای که برمون (همچون نتیجه‌ی فرعی بحث خود) به‌دست آورد، این است که هر شکل روایت، داستانگونه است. هرچه هم ادبیات به بازتاب ذهنی واقعیت نزدیک شود (**وسوسه‌ی آنتوان قدیس** فلوبر، **مرگ ویرژیل** بروخ) باز باید بیانگر، روایتگر و داستانگو باقی بماند. بنیان داستانی به اجزاء، واژگان چندزبانه، و جمله‌های کتاب معنا می‌دهد. **مرگ ویرژیل** هرمن بروخ ساده‌ترین ساختار ممکن را دارد: شاعری از سفر می‌رسد و می‌میرد.[۱۱۱] هرچه در کتاب آمده است، از رویاهای شاعرانه، خیال اروتیک، مکاشفه‌ها و یادمان‌های شاعر، با همان ساختار ساده معنا می‌یابند. به میانجی شعر، به گفته‌ی بروخ «از عناصر روایی به کیهان‌شناسی می‌رسیم».[۱۱۲]

یادداشت‌های فصل ششم

1. R. Jakobson and K. Pomorska, *Dialogues*, Cambridge, 1983, pp. 13-14.
2. *Ibid.*, p. 17.
3. V. Propp, *Morphologie du conte*, trans. M. Derrida, T. Todorov, C. Kahn, Paris, 1970.

۴. از کتاب پروپ دو ترجمه به زبان فارسی منتشر شده است:
و. پراپ، **ریخت‌شناسی قصه‌های پریان**، ترجمه ف. بدره‌ای، تهران، ۱۳۶۸.
و. پراپ، **ریخت‌شناسی قصه** ترجمه م. کاشیگر، تهران، ۱۳۶۸.

5. V. Propp, *op.cit.*, p. 28.

واژه‌ی «ریخت‌شناسی» را در برابر morphology آورده‌اند. در ادبیات کلاسیک فارسی واژه‌ی «هیات» معنایی داشت که به‌دقت می‌توان آن را در ترکیب «هیات‌شناسی» در برابر واژه‌ی morphology به‌کار برد: «اما هیات آنست که اشخاص بدان از یکدیگر جداست، خاصه اندر مردم، با آنکه به صورت همه یکی‌اند... به هیات‌های مختلف که یافته‌اند از یکدیگر جدایند.»
ناصرخسرو، **جامع الحکمتین**. تصحیح م. معین ــ هـ. کربن، تهران، ۱۳۶۳، ص‌ص ۸۲-۸۱.
در زبان عربی نیز در برابر morphology «علم هیات» آورده‌اند:
The Oxford English-Arabic Dictionary, Oxford u.p., 1983, p. 790.

اما در فارسی امروزی، **معمولاً** از ریخت‌شناسی استفاده می‌کنند.

6. V. Propp, *op.cit.*, p.6.

۷. آثار وسلوفسکی منحصر به بررسی ادبیات فولکلوریک روسی است؛ اما ژزف بدیه پژوهش مفصلی درباره‌ی ادبیات مردمی سده‌های میانه انجام داد که در سال ۱۸۹۳ به انتشار **حکایت‌ها** و در سال‌های ۱۹۰۳ تا ۱۹۱۳ به انتشار چهار مجلد **افسانه‌های حماسی** منجر شد. بازنویسی او از افسانه‌ی **تریستان و ایزولد** به فارسی ترجمه شده است: ژ. بدیه، **تریستان و ایزوت**، ترجمه پ. ناتل خانلری، تهران، ۱۳۳٤.

8. *Ibid.*, p. 31.

در دو ترجمه‌ی فارسی کتاب پروپ که پیشتر از آنها یاد کردم، مفهوم function که من نقش ویژه ترجمه کرده‌ام، به ترتیب «خویشکاری» و «کار» آمده است.

9. *Ibid.*, pp. 31-33.

۱۰. واژگان فرانسوی این هفت دسته شخصیت عبارتند از: Héros یا قهرمان، Princesse یا شاهدخت، Donateur یا بخشنده یا پیشگو، Auxiliaire یا یاوران، Mandateur یا فرستنده، Agresseur یا بدکار، Faux hero یا قهرمان دروغین یا شریر.

11. *Ibid.*, pp. 96. 97.

همچون مثال، حکایت مشهور کودکان «کوچولوی شنل‌قرمزی» را با الگوی پروپ قیاس کنیم: شنل‌قرمزی قهرمان است. مادرش که او را به نزد مادربزرگ می‌فرستد، فرستنده است. هیزم‌شکن هم یاور قهرمان، هم پیشگوست. مادربزرگ زن نیکوکار است (شاهدخت در رده‌بندی پروپ). گرگ هم شخصیت شروراست و هم قهرمان دروغین (خود را به‌جای شنل‌قرمزی به مادربزرگ، و بعد به جای مادربزرگ به شنل‌قرمزی معرفی می‌کند.)

12. *Ibid.*, p. 29, p. 81.

۱۳. مقاله‌ای که پروپ با عنوان «تبدیل‌ها و دگرگونی‌های حکایت‌ها» نوشته است نشانگر مناسبت هر «واریاسیون» با ساختار نهایی حکایت است. این مقاله همچون پیوست ترجمه‌ی فرانسوی **ریخت‌شناسی حکایت** (ص‌ص ۲۰۰-۱۷۲) آمده است.

۱٤. متن انتقادی کتاب آفاناسیف به سال ۱۹۵۸ در سه مجلد در مسکو به چاپ رسیده است:

A.N. Afanassiev, *Narodnye Russkie Akazki*, Moscowa, 1958.

۱۵. در این مورد نگاه کنید به رساله‌ی ملتینسکی به نام «پژوهش ساختاری شناخت طبقه‌بندی حکایت‌ها» که چونان پیوست کتاب پروپ به چاپ فرانسوی آن افزوده شده است.

16. J.M. Adam, *Le récit*, Paris, 1981, pp. 25-27.

فصل «حکایت در کلیّت آن» در کتاب پروپ (متن فرانسوی، ص‌ص ۱٤٤-۱۱۲) روشنگر این ساختار نهایی است) در این فصل رابطه‌ی عناصر درونی و زنجیره‌ی کنش‌ها به‌دقت روشن شده است.

۱۷. در این مورد نگاه کنید به پیشگفتار فریدون بدره‌ای بر ترجمه‌ی فارسی:

و. پراپ، **ریختشناسی قصه‌های پریان**، ص‌ص بیست - بیست و پنج.

18. V. Propp. *Tipologicheskiye Issledovaniya Po Folkloro*. Mosowa. 1977.

19. Y.M. Meletinsky. *Poetika Mifa*. Moscowa. 1976.

کتاب دوم را «فرهنگستان علوم» به زبان انگلیسی منتشر کرده است:

G.L. Permyakov. *From Proverb To Folk-tale*. trans. Y.N. Filippov. Moscow. 1979.

20. C. Levi-Strauss. *Anthropologie structurale*. vol.2. Paris. 1973. pp. 139-173.

مقاله با عنوان دوم «اندیشه‌هایی درباره‌ی کتاب ولادیمیر پروپ» نخستین‌بار در مارس ۱۹۶۰ منتشر شده بود.

۲۱. اومبرتو اکو به یاری اصطلاحی انگلیسی پروپ را «استاد داستان اصلی» (The master of master tale) خوانده است.

22. R. Barthes. *L'aventure Sémiologique*. Paris. 1985. pp. 315-327.

23. A. Jolles. *Formes simples*. trans. A.M. Buguet. Paris. 1972.

24. *Ibid.*. p. 137.

۲۵. نگاه کنید به پیشگفتار ویراستار برگردان فرانسوی:

Ibid., pp. 7-9.

همسر یولس، اما به تاکید گفته است که به یاد نمی‌آورد، یولس به فکر افزودن به دسته‌بندی‌های کتابش بوده باشد.

۲۶. این بحث تا حدودی به بحث نورترپ فرآی همانند است. نگاه کنید به رساله‌ی چهارم یا «نظریه‌ی ژانرها» در:

N. Frye. *Anatomy of Criticism*. Princeton u.p.. 1973. pp. 243-340.

27. A. Jolles. *op.cit.*. p. 11.

28. *Ibid.*. p. 12.

29. *Ibid.*. p. 15.

30. *Ibid.*. pp. 18-25.

۳۱. مقاله‌ی بنیامین شش سال پس از کتاب یولس منتشر شده است؛ در آن می‌خوانیم: «حکایتگری که برای دورانی طولانی در قلب کار جای داشت ــ کار روستایی، دریایی و شهری ــ خودش شکل افزارمندانه‌ی ارتباطی بود... این صنعت دستی که حکایتگری نامیده می‌شود به‌راستی از جانب خود لسکوف نیز صنعتی دستی دانسته می‌شد...»

و. بنیامین، «حکایتگر: اندیشه‌هایی درباره‌ی نیکلای لسکوف»، نشانه‌ای به رهایی، ترجمه ب. احمدی، تهران، ۱۳۶۶، ص ۲۱۰، ص ۲۱۳.

32. A. Jolles. *op.cit.*. p. 26.

33. *Ibid.*. p. 27.

34. *Ibid.*. p. 31.

35. *Ibid.*. p. 39.

36. *Ibid.*, p. 56.

37. *Ibid.*, p. 64.

38. *Ibid.*, p. 66.

39. *Ibid.*, pp. 70-72.

40. *Ibid.*, pp. 80-83.

41. *Ibid.*, pp. 90-91.

٤۲. افلاتون، دوره آثار، ترجمه م.ح. لطفی، تهران، ۱۳۵۷، ج ۱، ص ۸۲.

43. A. Jolles, *op.cit.*, p. 91.

ماته‌ای در مقاله‌ی جذابی تاثیر اسطوره را در شکل بیان و منطق مکالمه‌ی افلاتون یافته است. نگاه کنید به:

J-F. Mattéi, "The Theater of Myth in Plato", C.L. Griswold jr ed. *Platonic Writings, Platonic Readings*, London, 1988, pp. 66-85.

44. *Ibid.*, p. 100.

45. *Ibid.*, p. 105.

46. *Ibid.*, p. 106.

47. *Ibid.*, p. 107.

راز جاذبه‌ی داستان‌ها و فیلم‌های پلیسی (کارآگاهی، جنایی، دادگاهی) در همین «کشف واقعیت پوشیده» نهفته است. به بیانی دیگر می‌توان گفت که طرح هر داستانی گونه‌ای معماست؛ و کشف داستان نهایی جاذبه‌ی رویارویی با طرح را می‌سازد. آیا می‌توان گفت که لذت علم کشف معماهاست؟ و اگر چنین باشد، رایانه‌ها ویرانگر این لذت نیستند؟ شاید هم لذت را به خود منحصر می‌کنند.

48. A. Jolles, *op.cit.*, pp. 114-116.

49. *Ibid.*, p. 121.

50. *Ibid.*, p. 123.

51. *Ibid.*, p. 132.

52. *Ibid.*, p. 137, p. 143.

53. *Ibid.*, p. 145.

٥٤. به مثنوی مولانا دقت کنیم: «در این گونه قصه‌های تمثیلی چنان می‌نماید که آورنده تمثیل از حالت و وضعی که حقیقت آن معلوم نیست تصویری شبیه در بین اقوال و امثال رایج می‌یابد، یا از خود ابداع می‌کند تا آنچه را مجهول است از تصویری که حقیقت و پایان حال آن معلوم است برای مخاطب قابل تصور نماید. اینکه آن را به الفاظی چون مثل و مثال تعبیر می‌کنند از همینجاست.»

ع. زرین کوب، بحر در کوزه، نقد و تفسیر قصه‌ها و تمثیلات مثنوی، تهران، ۱۳٦٦، ص ۱٦٥

٥٥. سه «حکایت اخلاقی» در فیلم ایثار آندری تارکوفسکی آمده‌اند. حکایت‌های اخلاقی در

کتاب مقدس، **قرآن مجید**، **مثنوی مولانا**، و بسیاری از آثار عطار آمده‌اند. البته در این کتاب‌ها مثل نیز بسیار به کار رفته است.

۵۶. تبار «**قصه‌ی اخلاقی**» به داستان‌های هندی می‌رسد، اما شکل کاملش را می‌توان در ادبیات اروپایی سده‌ی هجدهم یافت. در سده‌ی ما، شش فیلم اریک رومر (مشهورترین آنها **شبی که در خانه‌ی موگذراندم**) عنوان کلی «**قصه‌های اخلاقی**»، دارند.

57. A. Jolles, *op.cit.*, p. 159.

و کاربردهای خاص در کلاس‌های درس، اداره‌های پلیس، دادگاه‌ها و... دارد.

58. *Ibid.*, p. 161.

59. *Ibid.*, p. 166.

60. *Ibid.*, p. 173.

61. *Ibid.*, p. 175.

۶۲. والتر بنیامین با آرنایم همنظر است. در مقاله‌ی «حکایتگر: اندیشه‌هایی درباره‌ی نیکلای لسکوف» تاکید کرده که هنر حکایتگری از میان رفته است و «ما هر روز کمتر از پیش با افرادی برخورد می‌کنیم که توانایی گفتن حکایت را دارند و هر روز بیش از پیش با احساس شرمی روبرو می‌شویم که در پی اعلام نیاز به شنیدن حکایت، گوینده را دربرمی‌گیرد. گویی چیزی آشنا با ما، اطمینان‌بخش‌ترین چیزی که با ما بود، از ما گرفته شده است: توانایی مبادله‌ی تجربه‌ها.»

بنیامین. و، **پیشین**، ص‌ص ۱۹۸-۱۹۷.

63. A. Jolles, *op.cit.*, p. 180.

64. *Ibid.*, p. 181.

65. *Ibid.*, p. 190.

66. *Ibid.*, p. 197.

67. *Ibid.*, pp. 198-200.

این اشاره‌ی یولس همانند مباحثی است که باختین در کتاب **آثار فرانسوا رابله و فرهنگ مردمی در سده‌های میانه و رنسانس** مطرح کرده است. هردو اندیشگر از نسبت «نگاهی شوخ به جهان» با «کاستی‌های جهان» یاد کرده‌اند.

68. A. Jolles, *op.cit.*, p. 203.

۶۹. کتاب ولادیمیر یانکله‌ویچ به نام **مطایبه‌ی رندانه** دقیق‌ترین بحثی است که در این مورد نوشته شده است:

V. Jankélévitch, *L'ironie*, Paris, 1987.

70. Erasme, *Éloge de la folie*, Paris, 1964.

اراسم، **مدح دیوانگی**، ترجمه م.ع. مسعود انصاری، تهران، ۱۳۲۲ در ادب فارسی نیز در **ستایش دیوانگی** همانندهایی دارد. مفهوم «عقلاء مجانین» گونه‌ای ستایش از مطایبه‌ی رندانه‌ای است که در ظاهر جنون، خرد حاکمان را طرد می‌کند. نگاه کنید به:

ابوالقاسم حسن نیشابوری، «عقلاء مجانین»، **معارف**، ۲/۲، تهران، ۱۳۶۶، ص‌ص ۱۲۸-۳۹.

71. A. Jolles, *op.cit.*, p. 204.

۷۲. به‌یاد دارم که بیش از بیست سال پیش بهرام صادقی در گفتگویی با **آیندگان** از رمان‌نویسان ایرانی خواسته بود که «تیپ‌ها را به سربازخانه‌ها بازگردانند.» متاسفانه، اکنون به متن آن گفتگو دسترسی ندارم.

73. A. Jolles, *op.cit.*, p. 207.

74. *Ibid.*, pp. 209-210.

۷۵. از مقاله‌ی بنیامین در همین فصل چندبار یاد کرده‌ام؛ در کار مهم او یعنی **سرچشمه‌ی سوگنامه‌ی آلمانی** نیز اشارات روشنگری به حکایت یافتنی است:

W. Benjamin, *Origine du drame Baroque Allemand*, trans. S. Muller, Paris, 1985, pp. 112-116.

و نیز نگاه کنید به مقاله‌ی کوتاه او «تاریخ ادبی و علم ادبیات» در:

W. Benjamin, *Essais.I*, trans. M. Gandillac, Paris, 1983, pp. 141-148.

76. *Le frontieres du conte*, C.N.R.S., Paris, 1982.

77. R. Pinon, *Le conte merveilleux Comme objet d'études*, Liège, 1955, p. 3.

78. B. Bettelheim, *Psychanalyse du contes de fées*, Paris, 1976, p. 24.

۷۹. تبار واژه‌ی Narration به Narrara در لاتین و Gnarus یونانی می‌رسد. Gnarus به معنای دانش و شناخت است که خود ریشه در تبار هندو اروپایی Gna دارد (Gnos یونانی مشتق دیگر آن است) واژه‌ی کهن و فراموش شده‌ی انگلیسی Geenawwan نیز ریشه در این واژه‌ی هندو اروپایی دارد. به این اعتبار روایت به معنای یافتن دانش است، ارسطو نیز در **نظریه‌ی ادبی** داستان استوار بر تقلید را «تحقق دانش» می‌خواند.

Aristotle, *The Works, vol XI: Rhetorica/Poeitca, ed.* W.D. Ross, Oxford, 1971, 1448 b.

80. J.M. Adam, *Le texte narratif*, Nathan u.p., 1984.

۸۱. برای بحث دقیق در این مورد نگاه کنید به:

M. Charles, *La rhétorique de la lecture*, Paris, 1979.

82. A.-J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, 1966.

A.-J. Greimas, *Du sense*, Paris 1970.

83. A.-J. Greimas, *Du sense II*, Paris, 1983

84. A.-J. Greimas, *Sémantique structurale*, pp. 200-208.

85. C. Levi-Strauss, *op. cit.*, p. 168.

86. A.-J. Greimas, *op.cit.*, p. 191.

87. *Ibid.*, pp. 173-176.

گرماس هفت شخصیت حکایت را که پروپ نام برده بود، دگرگون کرد و یاوران را گونه‌ای بخشنده دانست و قهرمان دروغین را در دسته‌ی بدکار و شریر جای داد، در مقابل شخصیت گیرنده را طرح کرد (نقطه‌ی مقابل فرستنده) که لزوماً با قهرمان یکی نیست.

۸۸. پس از گرماس، دو پژوهشگر دیگر ویگو رودر و مارسل درول هر حکایت را گونه‌ای داستان شکستن پیمان شناختند؛ و این ساختار را طرح کردند: پیمان شکسته می‌شود، تلاش برای برقراری پیمانی دیگر آغاز می‌شود، پیمانی تازه بسته می‌شود. نگاه کنید به:

V. Roder, "Sémiotique du conte", *Poétique*, 6, 1972.

۸۹. شابرول بسیاری از گزارش‌ها و داستان‌هایی را که در مجله‌ی پرفروش *elle* آمده‌اند، موضوع بررسی خود قرار داد؛ و به این نتیجه رسید که در این داستان‌ها از معلول به علت، و از پایان خوش قابل پیش‌بینی به رخدادها می‌رسیم:

C. Chabrol, *Récit féminin*, Paris, 1971, pp. 13-14.

90. A.-J. Greimas, *Maupassant, la sémiotique du texte*, Paris, 1976, p. 200.

91. A.-J. Greimas, *Sémantique Structurale*, p. 222.

92. A.-J. Greimas, *Du sense*, pp. 39-49.

93. A.-J. Greimas, *Sémantique structurale*, p. 97.

94. A.-J. Greimas ed *Essais de sémiotique poétique*, Paris, 1971, p. 88.

95. M. Merleau-Ponty, *Le visible et l invisible*, Paris, 1964, p. 243.

96. C. Bremond, *Logique du récit*, Paris, 1973.

97. *Ibid.*, pp. 48-58.

98. *Ibid.*, p. 131.

99. *Ibid.*, p. 71.

100. *Ibid.*, pp. 99-100.

101. A. Camus, *Théatre, Récit, Nouvelles*, Paris, 1962, pp. 361-362.

102. L.O. Mink, "History and Fiction as Modes of Comprehension". R. Cohen ed, *New Directions in Literary History*, London, 1974, pp. 107-123.

103. C. Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, 1968, p. 27.

104. L.O. Mink, *op.cit.*, p. 123.

105. C. Simon, "Entretien", *Le Nouvelle critique*, 105, 1977, p. 41

106. L.O. Mink, *op.cit.*, p. 113.

107. Boethius, *The Consolation of Philosophy*, trans. V.E. Watts, London, 1986, pp. 163-169.

108. C. Bremond, *op.cit.*, p. 25.

109. *Ibid.*, pp. 18-19.

110. *Ibid.*, p. 131.

۱۱۱. ویرژیل به بندر بروندیسیوم می‌رسد و به قصر اگوست می‌رود. در باغ گردش می‌کند، به اتاقش می‌رود، از پنجره دو مرد و زنی مست را می‌بیند. دوستانش و امپراتور اگوست به دیدارش می‌آیند. ویرژیل وصیت می‌کند و می‌میرد. و این «حوادث» رمان بروخ است، یا به گفته‌ی خودش «واقعیت این جهان است که انتظارمان را می‌کشد»:

H. Broch, *La mort de Virgil*, trans. A. Cohn, Paris, 1969, p. 387.

112. H. Broch, *Création littéraire et connaissance*, Paris, 1966, p. 283.

کتاب دوم
بررسی ساختاری متن

از همه اسرار الفی بیش برون نیفتاد، و باقی هرچه گفتند در شرح آن الف گفتند، و آن الف البته فهم نشد.

مقالات شمس تبریزی، دفتر اوّل، ص ۲٤۱.

درآمد

در این کتاب فصلی درباره‌ی سرچشمه‌ها، ریشه‌ها و تاریخ ساختارگرایی نوشته نشده است. دلیلش این نیست که چنین بحثی را بی‌اهمیت دانسته‌ام؛ یکسر برخلاف، این بحثی است بسیار مهم، اما نکته‌های نظری پیچیده و بی‌شماری می‌آفرینند که بررسی آنها باید موضوع کتاب جداگانه‌ای باشد. همچون مثال، اگر ساختارگرایی را روش علمی بررسی مناسبات درونی عناصر سازنده‌ی یک شکل به‌شمار آوریم، آنگاه این آیین عمری طولانی خواهد یافت و پیشینه‌اش گستره‌های گوناگون علوم طبیعی و علوم انسانی را دربر خواهد گرفت. شرح تاریخی ساختارگرایی در این حالت، گونه‌ای «خواندن تاریخ علم» خواهد شد. اما، اگر این آیین را نه روشی علمی بل نظریه‌ای درباره‌ی شکل یا ساختار بشناسیم، آنگاه سرگذشت زندگیش کوتاه خواهد شد؛ و برای یافتن پایه‌گذارانش از نیمه‌ی دوم سده‌ی نوزدهم دورتر نخواهیم رفت. این تمایز تنها یکی از نکته‌های پیچیده‌ای است که در آغاز بحث تاریخی از ساختارگرایی سر برمی‌آورد.

در شناخت تاریخی «ساختارگرایی ادبی» نیز با چنین مشکلی رویارو می‌شویم. اگر آن را روشن بررسی و تجزیه و تحلیل متون هنری به‌شمار آوریم، قدیمیترین (و از یک نظر مهمترین) سند کتاب **نظریه‌ی ادبی** ارسطو خواهد بود، و اگر آن را نظریه‌ای خاص بدانیم آنگاه باید آغاز زندگیش را در سرآغاز سده‌ی بیستم جستجو کنیم. بنا به بدیل دوم، از دیدگاه تاریخی دستاوردهای ساختارگرایی در زمینه‌ی سخن هنری را به دو بخش تقسیم می‌کنند: ۱) مباحثی که در نخستین نیمه‌ی این سده شکل گرفت و قلب آن آثار فرمالیست‌های روسی و مهمترین نکته‌ی مورد بحث آن شکل اثر هنری بود ۲) مباحثی که از دهه‌ی ۱۹۵۰، بیشتر در فرانسه، به گونه‌ای منظم و دقیق ارائه شد و به روشی تازه در بررسی متون دست یافت که رولان بارت آن را «بررسی ساختاری متن» نامیده است. این روش تقسیم‌بندی تاریخی بی‌شک خالی از فایده نیست و نتایج سودمندی داشته است. به‌ویژه که نقش مهم پیشروان ساختارگرایی (به‌ویژه فرمالیست‌های روسی، موکاروفسکی، پروپ،

پولس، باختین و اسپیتزر) را در دستیابی به روش تجزیه و تحلیل ساختاری از نظر دور نمی‌دارد و از سوی دیگر بر اهمیت شکل در مباحث جدید تاکید می‌کند؛ خاصه که هنوز تعریف دقیقی به دست نیامده است که میان شکل و ساختار تمایزی قطعی و نهایی ترسیم کند.

روش بررسی ساختاری متون و سخن هنری استوار است به مکتب اندیشمندانه‌ای که با عنوان کلی «ساختارگرایی» مشهور شده است. این مکتب براساس گونه‌ای همزمانی مباحث شکل گرفت که به‌گونه‌ای شگفت‌آور به «تقسیم طبیعی کار» همانند است: گروهی از اساتید نظام آموزش دانشگاهی فرانسه، درشاخه‌های گوناگون دانش، به اهمیت شکل همچون «مجموعه‌ی مناسبات درونی عناصر ساختار «پی بردند و در نوشته‌ها و درس‌هایشان آن را مدام دقیقتر بیان کردند. کلود لوی استروس در انسانشناسی و مردمشناسی، میش فوکو در سخن فلسفی و فلسفه‌ی علم، ژاک لاکان در روانکاوی و رولان بارت در سخن ادبی مبانی ساختارگرایی مدرن را پایه گذاشتند. از این‌رو نام این چهار تن همچون «پیشروان ساختارگرایی فرانسوی» مشهور شده است. اما باید دانست که در هریک از این شاخه‌ها شمار زیادی از اندیشمندان و اساتید کار کرده‌اند، و بدون فعالیت فکری آنان «مکتب ساختارگرایی» ارج و منزلت امروزیش را به دست نمی‌آورد. در این کتاب به چند چهره‌ی اصلی در بررسی ساختاری متون هنری اشاره شده است، نام‌های بارت، تودورف، ژنت، کریستوا و اکو تنها نام‌های شناخته شده‌تر این آیین هستند. بررسی تاریخی و جامعتر باید محصول کار کسانی چون میکل ریفاتر، کریستیان متز، ژول گریتـــی، ژان ریکاردو، ژان تیبودو، ژان لویی اودبن و بسیاری دیگر را شامل شود.

همچون درآمدی به بحث بررسی ساختاری متن می‌توان از نظر میشل اریوه یاد کرد که به سال ۱۹۶۹ در مقاله‌ای خواندنی، شِمای اصلی نظری «نقد ساختاری» را به‌گونه‌ای دقیق و موجز ترسیم کرد. اریوه حکم داد: ۱) متن ادبی چیزی جز موضوعی زبانشناسیک نیست. ۲) متن ادبی، متنی است بسته و محدود به زمان و مکانش که «در فاصله‌ی حرف بزرگ نخستین واژه‌اش و واپسین حرف آخرین واژه‌اش وجود دارد.» و هیچ ارتباطی به موارد خارج از خود ندارد. ۳) متن ادبی تنها به دنیای خود، یعنی به دنیای زبانی خویش، دلالت می‌کند و نه به چیزی دیگر. ٤) وابستگی متن ادبی به ساختارهای زبانی دو سویه دارد، از یکسو از زبان طبیعی سود می‌جوید، و از سوی دیگر به یاری آن زبانی تازه می‌آفریند. به این اعتبار «ادبیات زبان اشارت است، اشارت به زبان و نه به جهان».[1]

در این کتاب خواهیم دید که پیشروان نقد ساختارگرایی در سال‌های پس از انتشار مقاله‌ی اریوه، از این احکام فراتر رفتند. اما اعتبار این احکام، دستکم در روشن کردن

خاستگاه و آغازگاه روش ساختاری خواندن متون ادبی، به جای خود باقی است. به ویژه حکم آغازین اریوه که متن ادبی را موضوعی زبانشناسیک می‌داند تا واپسین نوشته‌های ساختارگرایان (و پس از آنان در آثار پیروان هرمنوتیک مدرن) معتبر دانسته شده است. البته که آخرین آثار بارت و گروه «تل کل» از تحلیل‌های واج‌شناسیک مکتب پراگ فاصله گرفته‌اند، اما اصول بنیادین آن را انکار نکرده‌اند و «کار آنان بی‌شک همواره توصیفی و تحلیلی باقی ماند».[۲] ساختارگرایان، چنانکه رومن یاکوبسن پیش‌بینی می‌کرد، به‌آرامی از محور همنشینی زبان متوجه محور جانشینی آن شدند. تحلیل آهنگ واج‌ها و واژگان به نقش مجازی نشانه‌ها رسید و بررسی ساختاری سخن ادبی منش تازه‌ای یافت.[۳]

یادداشت‌های درآمد به کتاب دوم

1. M. Arrive, "Postulats", *Langages*, 1969.
2. S. Santerres-Sarkany, *Théorie de la littérature*, Paris, 1990, p. 14.
3. J.M. Adam and J.P. Goldenstein, *Linguistique et discours littéraire*, Paris, 1976.

فصل هفت

ساختار و معنا: لوی استروس، فوکو

آیا انسانشناس چیزی جز اعتراف هایش را می‌نویسد؟

لوی استروس

۱

کلود لوی استروس (متولد ۱۹۰۸) یکی از بزرگترین انسانشناسان سده‌ی حاضر است. او میان تمامی پیشروان ساختارگرایی مدرن یگانه کسی است که خود را به صراحت ساختارگرا می‌خواند و دو مجلد برگزیده‌ی مهمترین مقاله هایش را **انسانشناسی ساختارگرا** نامیده است.[۱] لوی استروس دانش گسترده‌ای در زمینه‌ی مباحث نظریه‌ی ادبی دارد. در فصل سوم، اشاره‌ای به مقاله‌ی مشهوری که او همراه با رومن یاکوبسن درباره‌ی شعر «گربه ها»ی بودلر نوشت، داشتم. این مقاله همچنان از مهمترین نوشته ها در زمینه‌ی بررسی ساختاری متون است. در بسیاری از آثار لوی استروس می‌توان رد این دانش ادبی و هنری را دنبال کرد؛ هرچند هیچ یک از کتاب‌هایش را نمی‌توان در قفسه‌ی «کتاب های ادبی» کتابخانه ها جای داد، اما تمامی آثارش از دیدگاه روش بیان، نثر، و جنبه‌ی ادبی ارزشمندند. در این میان کتاب **گرمسیریان اندوهگین** جایگاه ویژه‌ای دارد؛ این کتاب همواره به عنوان یکی از معدود آثار علمی روزگار ما ستوده شده که وزنه‌ی ادبی آن همسنگ سویه و محتوای علمیش چشمگیر است.[۲] کتاب دیگر لوی استروس **آوای سیماچه‌ها** که درباره‌ی سیماچه ها (ماسک ها)ی سرخپوستان قاره‌ی آمریکا و شمال اقیانوس آرام نوشته است، بدون این دانش ادبی نوشته نمی شد. کتابی که، به‌راستی، موضوع اصلیش «روش بیان و سبک» است. مهمترین کار لوی استروس در شناخت سخن هنری که خود آن را «ارزیابی فرهنگ» دانسته است، چهار مجلد کتابی است که درباره‌ی هشتصد اسطوره‌ی سرخپوستان آمریکای شمالی و آمریکای جنوبی نوشته است. عنوان اصلی این اثر **منطق اساطیر، درآمدی به علم اساطیر** است؛ و چهار مجلد عبارتند از: **خام و پخته**، **از عسل تا خاکستر**، **سرچشمه‌ی آداب غذاخوری**، و **انسان برهنه**.[۳]

از دیدگاه روش شناسیک، **منطق اساطیر** لوی استروس دقیقترین و کاملترین بررسی ساختاری (در هر گستره‌ی فعالیت فکری ساختارگرایان) محسوب می شود. هدف این کتاب صرفاً یافتن قاعده یا نظامی برای شناخت اساطیر نیست (هرچند این خود هدفی

بزرگ به‌شمار می‌آید)، بل هدفی بلندپروازانه‌تر است: شناخت ساختار و کارکرد ذهن انسان. به‌نظر لوی استروس ذهن انسان دارای سازوکار ساختاری است که به هر ماده‌ی پیش روی خویش «شکل می‌دهد.» درحالیکه تمدن و فرهنگ غربی، مقوله‌های تجریدی و نمادهای ریاضی را برای تسهیل کنش ذهن ایجاد کرده است، فرهنگ‌های دیگر اشکال منطقی دیگری آفریده‌اند که کارکردشان همچون کار مقوله‌های تجریدی و ریاضی است. بنا به نظریه‌ی مشهور لوی استروس کارکرد ذهن «پیشرفته» (ذهن انسان معاصر) با کارکرد ذهن «ابتدایی» (ذهن اقوامی که «وحشی» یا «ابتدایی» خوانده می‌شوند) یکسان است، فقط پدیده‌هایی که پیش روی آنها قرار می‌گیرند یکسان نیستند. این پندار که «اقوام ابتدایی» فاقد تمدن هستند، یا فرهنگشان شکل ناکامل فرهنگ اقوام «پیشرفته» محسوب می‌شود، انسانشناسان را به روش‌ها و نتایج نادرستی کشانده است. یکی از مهمترین علل و ریشه‌های این پندار را باید در مفاهیم و کنش اقتصادی- سیاسی دو سده‌ی اخیر، به‌ویژه در کارکرد استعمار جستجو کرد.[۴] لوی استروس در کتاب **اندیشه‌ی وحشی** ثابت کرد که دانشمندان انسانشناس و مردمشناس نتوانسته‌اند «جامعه‌های ابتدایی» را بشناسند، چرا که ابزار لازم را برای این شناخت به‌کار نگرفته‌اند. آنان پدیده‌ها را به صورت واحدهای تک و جدا افتاده از یکدیگر درنظر گرفته‌اند و از نظام یا ساختاری نهایی که پدیده‌ها همچون عناصری در آن با یکدیگر مناسبت می‌یابند آغاز نکرده‌اند. اگر قبیله یا کلانی دارای توتم خاصی است، مکتب‌های سنتی انسانشناسی از کارکرد آن توتم آغاز می‌کنند (مثلاً از این باور «بومیان» که روح قبیله زاده‌ی این توتم است) اما روش درست طرح جایگاه توتم در نظام نشانه‌هایی است که تعیین کننده‌ی جایگاه عناصر دیگر در زندگی قبیله نیز هست. باید هرعنصر را در نسبت درونی که با عناصر دیگر و کل ساختار دارد، شناخت:

> علم در فراشد پژوهش یا تقلیل‌گراست و یا ساختارگرا. آنجا تقلیل‌گراست که بتواند پدیداری پیچیده را به پدیداری ساده‌تر که در جایگاهی دیگر قرار دارد فرو کاهد... اما در رویارویی با پدیداری چنان پیچیده که امکان تقلیل یافتن به میزانی کمتر را ندارد، صرفاً می‌توان آن را از راه شناخت مناسباتی درک کرد که با پدیدارهای دیگر برقرار می‌کند. ما در این حالت تلاش می‌کنیم تا دریابیم که این پدیدار به کدام نظام اصیل و آغازین تعلق دارد.[۵]

باور لوی استروس به وجود نظامی نهایی که پدیدارهای فرهنگی «بدان تعلق دارند» یعنی ساختاری که دگرگونی ناپذیر است (قابل قیاس با ساختار ذهن آدمی) و تماس عناصر و اشکال فرهنگی و مناسبات میان آنها در دل آن جای دارند، یکی از مهمترین

پیشنهاده های ساختارگرایی است. همانطور که در زبانشناسی ــ پس از سوسور ــ دانسته ایم زبان ساختاری نهایی است که از اشکال تحقق خود یعنی انواع گفتار جداست، و انواع گفتار و سخن در دل این نظام یا ساختار اصلی جای دارند. لوی استروس گفته است: «شاید روش ساختارگرایی چیزی بیش از این نباشد: تلاش برای یافتن عنصر دگرگونی ناپذیر. به بیان دیگر شناخت عنصر دگرگونی ناپذیر در میان تمایزهای سطحــی».[۶] لوی استروس از «ساختار فیزیکی ناخودآگاه چیزها» یا «انجام‌شناسی ناآگاهانه ذهن» یاد می‌کند که در پس نهادهای اجتماعی ساخته‌ی انسان نهفته اند. ناخودآگاه، اصول ساختاری بنیادینی است که بر زبان حاکم است. زبان به گفته‌ی لوی استروس «خرد انسانی است، خردمندی خود را داراست و ما از آن چیزی نمی‌دانیم».[۷] پژوهش این ساختار ناخودآگاه «عینی» که کارکردهای اصلی ساختار ذهن را بازمی تابد، روشنگر سازوکار دلالت معنایی در کنش آدمی است؛ و هدف لوی استروس از تحلیل کنش های انسان «ابتدایی» راهیابی به «منطق دلالت گونه‌ی آن سازوکار است «این باور به ناآگاهی یا به عبارت بهتر به وجود چیزی که به پیکر آگاهی درنمی‌آید به گفته‌ی پل ریکور در حکم گونه‌ای «کانت گرایی فاقد موضوع متعالی» است و ریشه‌ی آن را ریکور در کارهای زبانشناسیک سوسور می یابد، چرا که سوسور سرانجام نتوانست نشان دهد که چرا هر دال، و هر ایده و مفهومی دارای ظرفیت ارجاعی یعــنی بازگشت به مرجعی خاص در جهان است.[۸]

گفتگوی لوی استروس با ژرژ شاربونیه که در پایان ۱۹۵۹ انجام و به سال ۱۹۶۱ منتشر شد، یکی از اسناد مهمی است که نظریات لوی استروس در مورد هنر را روشن می‌کند.[۹] شاربونیه از لوی استروس پرسید که آیا در فرهنگ های «ابتدایی» که فاقد نگارش هستند، هنر را می‌توان همچنان گونه‌ای زبان محسوب کرد؟ لوی استروس پاسخ داد که هنر به هررو گونه‌ای زبان است «اما نه هر زبانی».[۱۰] اگر هنر تقلیدی کامل از «موضوع» می‌بود، و هنرمند نظارتی تام بر فراشد تولید فنی و مادی کار خود می‌داشت، آنگاه میان اثر هنری و موضوع نمی شد تفاوتی یافت. در این حالت کار هنرمند بازسازی طبیعت می شد و نه آفرینش هنری. اما از سوی دیگر، اگر هیچگونه مناسبتی میان اثر هنری و موضوع وجود نمی‌داشت، آنگاه دیگر با اثر هنری رویارو نمی‌شدیم، بل پدیداری پیش روی خود می‌داشتیم که دارای ماهیت زبانی بود. منش اصلی زبان (بنا به تاکید سوسور) نظامی از نشانه هاست که هیچگونه مناسبت مادی با آنچه می‌خواهیم بیان کنیم ندارد، و به هیچ شکل، تقلیدی ازموضوع نیست. اگر هنر تقلید کاملی از موضوع بود، آنگاه منش نشانه ای از کف می رفت و اگر یکسر از موضوع جدا بود، تبدیل به زبان می شد: «هنر همواره در میانراه

زبان و موضوع قرار دارد».[۱۱] لوی استروس افزود که ناقدان ادبی و هنری، بیشتر، اصطلاح «زبان هنر» و یا «زبان اثر هنری» را به شکل نادرستی به کار می‌برند و مقصودشان از زبان همان «پیام اثر» است.[۱۲] در مورد هنر «اقوام ابتدایی» لوی استروس گفت که شاید به دلیل «مقاومت زندگی مادی» در برابر نقاش، او به‌عمد نمی‌خواست که «اثر هنری را به نسخه‌بردار مستقیم از موضوع» تبدیل کند، یعنی نمی‌خواست یا نمی‌توانست الگویش را باز تولید یا تکثیر کند، از این رو بر ارزش نشانه‌ای آن تاکید می‌کرد و به این اعتبار، هنرش به‌جای اینکه بیانگری یا نسخه‌پردازی باشد، نظامی از نشانه‌ها می‌شد.[۱۳] اما در دوران جدید هنر به‌سوی تشخّص فردی و نسخه‌برداری کشیده شده است: «هنر، اکنون، هرچه بیشتر شکل‌پرداز و بیانگر شده است».[۱۴]

به گمان لوی استروس نگارش یکی از ابزار سلطه‌ی انسان بر انسان بوده است.[۱۵] اینجا لوی استروس به یاری از «اقوام ناتوان در نگارش» اشاره کرد و یگانه تفاوت آنها با انسان امروزی را در همین فرهنگ غیر نوشتاریشان دانست.[۱۶] به گمان او هنر در جوامع «ابتدایی» ابزار ارتباط بوده است. اما در جوامع بعدی، زبان نوشتاری هردو نقش «ارتباطی» و «سلطه» را به‌عهده گرفت و هنر را به حاشیه راند. لوی استروس مقصودش از «به حاشیه رانده شدن هنر» را چنین روشن کرده است: هنر ابزار تفریح اقلیت مسلط و حاکم شد.[۱۷] این حکم لوی استروس همچون حکمی «افراطی» نادرست است. تقلیل هنر به جنبه‌ی «کاربردی و ابزاری» آن امکان بررسی مهمترین جنبه‌های «تولید هنری» را حذف می‌کند. نکته‌ی مهم دیگری که در گفتگوی لوی استروس و شاربونیه مطرح شد، نظریات لوی استروس درباره‌ی شعر بود. او در بحث تعیین جایگاه هنر که آن را در میانراه موضوع و زبان می یافت، برای شعر مقامی جداگانه قائل شد: «شعر در میانراه هنر و زبان قرار دارد. مناسبت شاعر با زبان همان مناسبت نقاش با موضوع است. زبان در حکم ماده‌ی اصلی کار شاعر است و به یاری این ماده‌ی خام او می‌کوشد تا عقاید و مفاهیم را هرچند نه‌چندان دقیق، بیان کند».[۱۸] لوی استروس افزود: «شاعر ساحت تازه‌ای به تعبیرهای زبانی می‌بخشد... انگار شعر میان این دو قاعده‌ی متضاد قرار دارد: کنش درهم کردن زبانی و کنش ازهم گسستن معنایی».[۱۹] و این مهمترین درسی است که لوی استروس از فرمالیست‌های روسی گرفته است: «شاعر خارج از گستره‌ی بیان و دلالتگری به بیان و دلالت می پردازد، یعنی بیرون قلمرو زبان. به گمان شاعر واژه ابزاری است که به او امکان می‌دهد تا از زبان برای درهم شکستن کامل زبان سود جوید، یا به بیان کاملتر دلالت را از میان بردارد».[۲۰] از این رو لوی استروس همچون یاکوبسن می‌گوید: «شاعر به‌راستی سازنده‌ی فرا زبان است.»[۲۱]

در پیشگفتار **خام و پخته** لوی‌استروس اهمیت دقت به ساختار موسیقی را در بررسی ساختار نهایی اساطیر تشریح کرد. شناخت هر اسطوره به یاری نظام یا ساختار نهایی اسطوره‌ها ممکن است و همین نکته به فهم موسیقایی نزدیک است:

> [اپراهای] واگنر سرچشمه‌ی تحلیل ساختارگرا از اسطوره و اپرای **استادان آوازخوان نورنبرگ** او سرچشمه‌ی تحلیل از حکایت فولکلوریک است. این نکته که تحلیل ساختاری بار نخست در موسیقی شکل گرفته است به‌راستی روشنگر نکته‌های مهمی است. از این رو هنگامی که من تاکید کردم که تحلیل اساطیر را باید با تحلیل موسیقایی قیاس کرد، تنها نتیجه‌ی منطقی کشف واگنر را طرح کردم که او هم می‌گفت ساختار اساطیر از راه ساختار موسیقی قابل شناخت است.[۲۲]

لوی‌استروس در آثار گوناگونش بر این نکته تاکید کرد که اسطوره و موسیقی هردو از سرچشمه‌ی واحدی یعنی زبان جدا شده‌اند. در نتیجه‌گیری انسان برهنه که در حکم جمعبندی چهار مجلد **منطق اساطیر** است، نوشت: «اکنون دانستیم که می‌توان اسطوره را همچون صفحه‌ی نت موسیقی خواند».[۲۳] اسطوره «بیان تجربه‌ی زندگی» است و دریافت منطق شکل‌دهنده‌ی آن به معنای شناخت سازوکار کنش ذهنی است که سویه‌های دیگر را در آن «تجربه‌ی زندگی» آفریده است: «اگر بتوانیم [کارکرد] ذهن آدمی در ساختن اسطوره را تعیین کنیم، آنگاه خواهیم توانست که کارکردش را در سویه‌های دیگر نیز تعیین کنیم».[۲۴] درواقع، هر اسطوره همچون گفتاری است که درون نظامی نمادین (به مثابه‌ی زبان) ارائه می‌شود، عناصر دیگر و قاعده‌های مناسبات درونی این نظام ناشناخته‌اند، اما «تجربه نشان داده است که یک زبانشناس می‌تواند دستور یک زبان را از راه پژوهش در مجموعه‌ی بسیار کوچکی از جمله‌ها بشناسد».[۲۵] این راز دشواری پژوهش اساطیر است که ما تقابل عناصر را در فرهنگ خود می‌شناسیم، اما در «جهان اسطوره» با منطق تقابل‌ها آشنا نیستیم. می‌دانیم که در ادبیات دینی و عرفانی میان فرشته‌ها و شیاطین تقابل و پیکاری سخت وجود دارد، حتی شاعرانی هم چون میلتون و ریلکه که این رمزگان را نپذیرفته‌اند، گسست از قاعده را بر اساس این پیش‌فرض به انجام می‌رسانند که ما با قاعده آشناییم. اما در اساطیر با تقابل‌ها و به‌ویژه با تقابل‌های دوگانه آشنا نیستیم. به گفته‌ی لوی‌استروس آنجا باید در یک لحظه هم ساختار را بشناسیم و هم نشانه‌ها را، هم دلالت و هم معنا را. از این رو پژوهش ما ترکیبی خواهد شد از زبانشناسی و معناشناسی. لوی‌استروس از قاعده‌ای یاد کرده است که بنا به آن هر اسطوره، معنای عناصر اسطوره‌ی دیگر را آشکار می‌کند (یا

کلید شناخت آن را به‌دست می‌دهد). معنای تازه‌ای که دانسته‌ایم تنها از راه قیاس با اسطوره‌ای دیگر تثبیت یا رد می‌شود. در نهایت نظامی همخوان به‌دست می‌آید که در آن هر اسطوره صرفاً در مناسبت با دیگر اسطوره‌ها شناخته می‌شود: «زمینه‌ی شناخت هر اسطوره، هر دم بیشتر از راه دقت به سایر اسطوره‌ها فراهم می‌آید». [۲۶]

اساس کار لوی استروس را می‌توان یافتن منطق پشت هر چیز به ظاهر بی منطق، و یافتن معنا پشت هر گزاره دانست. قوانین ازدواج در تمامی فرهنگ‌ها وجود دارد، یافتن معنای این قوانین، یکی از اهداف انسانشناسان است. به همین شکل اساطیر در نگاه نخست، دلخواه، بی‌معنا و پوچ به نظر می‌آیند، اما با وجود این، در تمامی فرهنگ‌ها وجود دارند، یافتن معنای آنها وظیفه‌ی انسانشناسی ساختارگراست. اسطوره، به‌نظر لوی استروس، با حکایت و گزارش روزنامه (و اساساً با روایت) تفاوت گوهری ندارد؛ اما نمی‌توان آن را سطر به سطر خواند، یا در جریان پیشرفت روایت شناخت؛ بل باید آن را به صورت یک کل درنظر گرفت. معنای بنیادین اسطوره در سلسله حوادث نهفته نیست، بل در زنجیره‌ای از حوادث شناختنی است، زنجیره‌ای که کل را نمایان می‌کند. و این راز تشابه اسطوره با موسیقی است. در این همانندی، اسطوره از روایت داستانی فاصله می‌گیرد، چرا که نمی‌توان آن را پاره پاره شناخت. باید دانست که آنچه در سطر نخست آمده است تنها زمانی درک می‌شود که همچون جزیی از یک کل دانسته شود و معنایش صرفاً در این کل شناختنی است. یعنی باید یک صفحه نت موسیقی را نه‌تنها افقی ــ از چپ به راست، روی خطوط حامل ــ بل عمودی ــ از بالا به پایین ــ نیز خواند. [۲۷]

به گمان لوی استروس پس از رنسانس، به‌ویژه در سده‌ی هفدهم، داستان‌هایی که استوار به اسطوره بودند، جای خود را به رمان دادند. همزمان با این رخداد، روش بیان تازه‌ای در موسیقی غربی ظهور کرد. باز در نگاه نخست چنین می‌نماید که موسیقی کارکردهای اسطوره را ادامه داده و در برابر رمان قرار گرفته است. در زبان واحد اصلی واج‌ها هستند، ترکیب آنها واژه را می‌سازد و از ترکیب واژگان، جمله پدید می‌آید. در موسیقی نت‌ها واحد اصلی هستند که ترکیب آنها جمله‌های موسیقی را می‌سازد. یعنی در موسیقی عنصر میانی (یا میانجی) یا واژه را کم داریم. در اسطوره واژگان جمله‌ها را می‌سازند و عنصر واج را کم داریم. موسیقی و اسطوره، هریک فاقد یکی از عناصر زبان هستند. آنها از زبان جدا شده‌اند و هریک به راهی متفاوت از دیگری رفته است. موسیقی سویه‌ی آوایی زبان و اسطوره سویه‌ی معنایی آن را ادامه داده‌اند. [۲۸] اسطوره و موسیقی هردو «ابزار فشردن زمان» هستند. ساختار هردو بیانگر کارکرد ذهن است، کارکردی مقدم بر اندیشه یا «کنش واژگانی». هردو بیانگر «زبان ناخودآگاه» هستند، هردو آنجا که

«روایت می‌شوند» از راه دو نظم متفاوت یعنی مناسبات افقی و عمودی کار می‌کنند.

مبانی نظری آغازین بررسی عظیم لوی‌استروس از اسطوره‌های «دنیای جدید» نخست در چند مقاله پایه‌گذاری شد: «تحلیل ساختاری اسطوره» (۱۹۵۵) و «داستان آسدیوال» (۱۹۶۰).[۲۹] سپس تحلیل اسطوره‌ای از قوم «بورورو» آغاز شد و بررسی از این اسطوره، آرام آرام به اسطوره‌های دیگر راه یافت، و از فرهنگی به فرهنگ دیگر تا منطق اسطوره‌های «آمر ایندین» یا سرخپوستان قاره‌ی آمریکا آشکار شد. لوی‌استروس در چهار مجلد **منطق اساطیر** هشتصد اسطوره‌ی سرخپوستان را بررسی کرد و کوشید تا ساختار نهایی آنها را بیابد. تحلیل او از این اسطوره‌ها به تحلیل ساختار روایی داستان‌ها ارتباطی ندارد. در اسطوره فصل‌ها و رخدادها از پی یکدیگر می‌آیند، اما از یکدیگر نتیجه نمی‌شوند؛ رابطه‌ی علت و معلولی یا وجود ندارد، یا اهمیت ندارد. نظام کامل مناسبات متقابل در هر اسطوره وجود دارد که فراتر از نظام روایی و زمانمند می‌رود. بحث لوی‌استروس به «ساختار بیرونی» اسطوره مربوط می‌شود. پیش از او اسطوره‌شناسان بارها از شباهت‌های اسطوره‌ها با یکدیگر بحث کرده‌اند و دلایلی هم بر این همانندی‌ها آورده‌اند و آنها را به ریشه‌های مشترک، مراحل همانند در تکامل فرهنگی، یا کارکردهای یکسان ذهن آدمی در دوره‌های گوناگون نسبت داده‌اند. لوی‌استروس، اما، نشان داد که همانندی یگانه رابطه‌ی اساطیر نیست، بل تقابل و تضاد نیز اشکال دیگری است و اساطیر با یکدیگر در نظامی واحد جای می‌گیرند و مناسبات اجزاء در این نظام، البته، تنها استوار به همانندی نیست، بل تقابل و تضاد اشکال دیگر این مناسبات محسوب می‌شوند. از این بحث نتیجه می‌شود که هر اسطوره «شکل دگرگون شده‌ی» اسطوره‌ای دیگر است و از این رو می‌توان از ترکیب عناصرش به «ترکیب معنایی» آن اسطوره و در کل به ترکیب معنایی نظام اساطیر یا منطق اساطیر پی برد. در این راه مفهوم «واحد اسطوره‌ای» یا Mythem به ما یاری می‌کند. هر اسطوره ترکیبی است از این واحدها که در خود فاقد معنایند، اما در مناسبت با یکدیگر معنا می‌یابند. نکته‌ی اصلی و مهم در بررسی لوی‌استروس این است که ساختار نهایی اسطوره بیان ساختار نهایی ذهن آدمی است. آن «دگرگونی» که هر اسطوره را به شکل دیگری نمایش می‌دهد، درواقع اثبات شیوه‌ی دگرگونی در کارکرد ذهن ماست: «از یکسو اسطوره به نظر یکسر فاقد منطق می‌آید که در آن هر چیز می‌تواند رخ دهد. اما از سوی دیگر، شباهتی انکارناکردنی میان اسطوره‌هایی یافت می‌شود که از سرزمین‌های متفاوت گردآوری شده‌اند».[۳۰] به نظر لوی‌استروس، این تضاد همانند تضادی است که در مباحث فلسفه‌ی کهن در مورد زبان پدید آمد. از یکسو منش زبان را **دلخواه** می‌یافتند و از سوی دیگر شباهت زبان‌ها را به

یکدیگر، نمی‌توانستند انکار کنند: «اسطوره زبان است، برای فهمیده شدن باید بیان شود. پاری است از زبان انسانی».[۳۱]

پس از به‌دست آوردن «دستور زبان» اسطوره‌های «آمر ایندین» می‌توان به پیامی که در آنهاست توجه کرد. این اسطوره‌ها تلاشی از سوی سرخپوستان برای بیان و حتی دگرگون کردن تناقض‌های بنیادین زندگی و تجربه‌های هرروزه‌ی آنهاست. مثلاً تناقضی که میان زنان به مثابه نشانه‌ها و زنان همچون نشانه‌سازان می‌یافتند، یا تناقض میان انسان همچون موجودی طبیعی و موجودی فرهنگی. لوی استروس در بررسی سیماچه‌های سرخپوستان شمال غربی قاره‌ی امریکا، دو دسته سیماچه را از یکدیگر جدا کرد، و تمایز ساختاری این «سیماچه‌های آیینی» را نخست در بنیان بینش اساطیری این بومیان، سپس در زندگی هرروزه‌ی آنان یافت.[۳۲] تنها با دانستن ساختار اصلی اسطوره، می‌توانیم دریابیم که اسطوره‌های سرخپوستان چه کارآیی‌ها دارند، چگونه فاصله‌ی میان وجود فیزیکی و هستی فرهنگی آنان را روشن می‌کنند،[۳۳] چگونه آگاهانه موازنه‌ی میان فرهنگ و طبیعت را حفظ می‌کنند،[۳۴] و مهمتر از همه، اثبات می‌کنند که گزینش بومیان «زندگی بیرون از تاریخ» است.[۳۵] باز به یاری همین دانش از ساختار نهایی است که تمایز آداب زندگی بومیان با آداب زندگی مدرن دانسته می‌شود. لوی استروس نشان داده است که آداب غذاخوری بومیان بر این قاعده استوار است که جهان بیرون از تجاوز ما مصون بماند و آداب غذاخوری انسان مدرن بر این قاعده شکل گرفته است که ما مصون از جهان بیرون بمانیم.[۳۶] یا از جنبه‌ای دیگر می‌توان به مناسبت اسطوره با رمان همچون یکی از اشکال گزارش توجه کرد. فصلی از کتاب **سرچشمه‌ی آداب غذاخوری** با عنوان «از اسطوره تا رمان» به بررسی نقش ویژه‌ی رمان در جامعه‌ی جدید پرداخته و آن را با کارکرد اسطوره در جوامع «ابتدایی» همانند دانسته است. لوی استروس تاکید می‌کند که «ساختار استوار به تقابل‌ها» که در پاری از اساطیر تبدیل به «ساختار متکی به توالی و تکرار» می‌شود، در مورد رمان نیز صادق است. جدا از شکل ارائه (مثلاً در رمان‌های دنباله‌دار که به صورت پاورقی در نشریه‌ها به چاپ می‌رسند) که یادآور «توالی» است، این دو ساختار را می‌توان در بنیان روایی رمان‌های مدرن نیز یافت.[۳۷]

در **منطق اساطیر** لوی استروس اسطوره را زبانی ویژه در نظر گرفت و روش تحلیل ساختاری زبانشناسی را درباره‌ی آنها به‌کار برد. ترکیب واحدهای اسطوره را براساس قاعده‌ی «قطعه‌بندی» کشف کرد. می‌توان برای درک روش لوی استروس، هریک از اسطوره‌هایی را که در چهار مجلد **منطق اساطیر** آمده‌اند، آغازگاه پژوهش قرار داد. زیرا آنچه اهمیت دارد

مناسبات بینااسطوره‌ای است و نه اسطوره‌ای خاص. ساختار نهایی اسطوره، برخلاف داستان، الگویی نیست که هر اسطوره با آن خوانا باشد، بل چونان نغمه‌ی نهایی در موسیقی است که هر اسطوره پاری از آن را می‌سازد و مجموعه‌ی اساطیر، این نغمه‌ی نهایی را شکل می‌دهند. هر اسطوره جمله‌ای موسیقایی است از ساختار نهایی که چه‌بسا در پاری موارد با جمله‌ای دیگر مشترک باشد. مجموعه این جمله‌های موسیقایی سازنده‌ی شالوده‌ی نهایی هستند و روش کنار هم نهادن این پاره‌ها را لوی استروس «قطعه‌بندی» نامیده است.[۳۸]

مفهوم «قطعه‌بندی» لوی استروس در ادبیات مدرن نقش مهمی داشته است. تنها به عنوان مثال از دو رمان کلودسیمون یاد می‌کنم. یکی **سرگذشت** (۱۹۶۷) و دومی **نبرد فارسال** (۱۹۶۹). در نخستین، مردی خود را میان کارت‌پستال‌های قدیمی می‌یابد. رمان شرح یک روز زندگی اوست، اما شرحی ازهم گسسته، بی‌رعایت زمان و مکان. قلب رمان آنجاست که او کارت‌پستال‌هایی را در انبار خانه‌ی قدیمی خود می‌یابد: آنها که افراد خانواده‌اش برای یکدیگر فرستاده‌اند، آنها که پدرش پیش از ازدواج با مادرش، از گوشه و کنار دنیا برای مادر فرستاده است و... گذشته‌ی مرد باز زنده می‌شود و با ناامیدی و دلمردگی امروزش پیوند می‌یابد. این «قطعه‌بندی» زندگی تمامیتی را می‌آفریند که فراتر از زندگی یک فرد می‌رود؛ به تاریخ معاصر راه می‌یابد. در رمان دیگر یعنی **نبرد فارسال** با دوگونه «قطعه‌بندی» رویاروییم، یکی تصویری است از شهر نیویورک که کلودسیمون از فراز آسمانخراشی بدان می‌نگرد: بخش‌هایی از مانهاتان، بروکلین، چشم‌انداز کارخانه‌ها، رنگ‌های پاییزی پارک‌ها، راه‌های دریایی، پل‌ها، همه چونان قطعاتی درهم شده‌اند، و این شهر را یکسر مستقل از تاریخ و گذر زمان، در همین لحظه نشان می‌دهند. دومی کنش زبانی نگارش است، این کنش در اشارتی به نبرد تاریخی «فارسال» واژه‌ی pharsale را به واژه‌ی la phrase یا جمله تبدیل می‌کند.[۳۹] «قطعه‌بندی» جمله‌ها در این داستان که در نگاه نخست فاقد هرگونه منطق روایی بود، در پایان راهگشای فهم روایت می‌شود.

لوی استروس در پیشگفتار **خام و پخته** کار خود را تاویل اسطوره دانست: «این کتاب که درباره‌ی اسطوره نوشته شده است، [در پیکر] خود اسطوره است. اگر دارای وحدتی باشد، این وحدت را صرفاً می‌توان در پشت یا فراسوی متن و در بهترین حالت در ذهن خواننده یافت».[۴۰] سپس گفته‌ی انسانشناس امریکایی ویلیام لیپکیند را تکرار می‌کند. لیپکیند نوشته است که در جریان پژوهش‌هایش در امریکای جنوبی متوجه شد که هریک از اساطیر سرخپوستان، هربار که روایت می‌شود، اسطوره‌ی تازه‌ای است، و راهنمای سرخپوست او هم، هر روایت تازه را با همان اطمینانی می‌پذیرد که روایت‌های دیگر را پذیرفته بود.

لوی‌استروس می‌نویسد زمانی که حادثه‌ی تاریخی خاصی، متعلق به کشوری خاص، در دورانی خاص، همچون انقلاب فرانسه، در هر روایت چنان جلوه می‌کند که یکسر متفاوت از روایت‌های دیگر می‌شود، و این نکته در مورد واقعیتی نه‌چندان دور رخ می‌دهد، پس چه جای شگفتی است که روایت‌های یک اسطوره، باهم متفاوت باشند؟[۴۱] آشکارا این نتیجه‌گیری لوی‌استروس که بنیان روایت دگرگونی معنایی است، و تاکیدی که او بر اهمیت تاویل می‌گذارد، یادآور مباحث هرمنوتیک مدرن است. کار لوی‌استروس در تاویل اساطیر بی‌شباهت به کار فروید در تاویل رویاها نیست. هر رویا استوار است به روایتی ناکامل، زیرا به کنش یادآوری دربیداری وابسته است، و جدا از این در خود کامل نیست. هربار که تاویل می‌شود، پاری از جنبه‌های معنایی خود را از دست می‌دهد، یا جنبه‌هایی تازه می‌یابد. ما تنها شماری از تصاویر و گفتگوها را به یاد می‌آوریم و نه تمامی آنها را، مهمترین نکته‌ها را مرور می‌کنیم و نه جزییات را.[۴۲] هر اسطوره نیز به نظر لوی‌استروس روایتی است ناکامل. رویا در ناخودآگاه فردی تمامیتش را از کف می‌دهد و اسطوره در ناخودآگاه جمعی.

۲

بهشت راستین، بهشت گمشده است.

مارسل پروست

درباره‌ی میشل فوکو (۱۹۸۴-۱۹۲۶) به طنز گفته‌اند که او چندان شجاع بود که انسان و علم را از گستره‌ی علوم انسانی بیرون کرد. وقتی به سال ۱۹۸۰ روزنامه‌ی **لوموند** با فیلسوفان مشهور دوران گفتگو کرد و مجموعه‌ی گفته‌های آنان را در مجلدی به چاپ رسانید،[۴۳] فوکو یگانه «فیلسوف ناشناس» باقی ماند، هرچند دشوار نبود که از متن گفتگو، اندیشه‌اش را بتوان بازشناخت. فوکو پیشتر بارها درباره‌ی سیاست، ادبیات و علوم انسانی با نشریه‌های گوناگون گفتگو کرده بود، اما هرگز درباره‌ی فلسفه تن به گفتگو نداده بود. به چشم او، فیلسوف همواره باید چهره‌اش را پشت سیماچه‌ای پنهان کند.

گستره‌ی کار فوکو مرز نداشت. با بررسی پیدایش مفهوم «علم انسانی» آغاز کرد، کارش را «دیرینه‌شناسی دانش» نام نهاد و این عنوان یکی از مهمترین کتاب‌هایش شد که به سال ۱۹۶۹ منتشر کرد.[۴۴] زود، در میانه‌ی دهه‌ی ۱۹۵۰ به این نتیجه رسید که «انسان» پدیده یا مفهومی تازه در علوم انسانی و تاریخ است. از رنسانس اشاره به او آغاز شده، اما در «سده‌ی کبیر» یعنی سده‌ی هفدهم «ایده‌ی مسلط» گشته است. این نکته را چند سال بعد

در **واژگان و چیزها** ۱۹۶۶ شرح داد،[۴۵] کتابی درباره‌ی «دیرینه‌شناسی علوم انسانی.» با این کشف نکته‌ی دیگری را هم شناخت: با پیدایش انسان در صحنه‌ی علم، گونه‌ای تازه (و مفهوم تازه) از اقتدار سر برآورده است. پس کوشید تا تبارنهادهای مقتدر را بازشناسد. پرسید: اقتداری که بر دیوانگان داریم از کجا آمده است؟ **تاریخ دیوانگی** را نوشت (۱۹۶۱، چاپ دوم ۱۹۷۲)،[۴۶] شرح پیدایش مفاهیم تازه‌ای که از دیوانگی و «دیوانه‌خانه» پیدا شده‌اند، و ریشه و تبار آنها به سده‌ی هفدهم می‌رسد. باز پرسید: اقتداری که بر بیماران داریم از کجا آمده است؟ **زایش درمانگاه** (۱۹۶۳) را نوشت،[۴۷] دیرینه‌شناسی مناسبات میان مفاهیم مسلط امروزی از بیمار، پزشکی، سلامتی، بیمارستان. یعنی کشف تبار و دگرگونی‌های مفهوم «بینش پزشکی.» سپس پرسید: اقتداری که بر زندانیان داریم از کجا آمده است؟ و **مراقبت و مجازات** را نوشت (۱۹۷۵)،[۴۸] کشف دیرینه‌شناسی مناسبت زندان، زندانبان و زندانی، یعنی درک مفهوم امروزی ما از زندان. سرانجام پرسید نسبت اقتدار و مسائل جنسی کدامست؟ **تاریخ جنسیت** را نوشت که سه مجلد آن منتشر شده است.[۴۹] در تمامی این آثار فوکو خود را چشمی به اضافه‌ی میکروسکوپی دانسته است که «به اقتدار خیره شود.» در مجلد نخست **تاریخ جنسیت** فوکو تاکید کرده است که اهمیت پژوهش درباره‌ی پروبلماتیک های زندگی جنسی از این حقیقت ناشی شده است که سوبژه‌ی فلسفی / علمیِ اندیشه‌ی غربی در این «تاریخ»، خود را همچون ابژه‌ی پژوهش پذیرفته است. از این رو فهم شکل‌گیری مناسبات اقتدارگونه و قاعده‌بندی کل پرسش اقتدار، برای او ساده‌تر شده است. فوکو کار خود را (در قیاس با کار نیچه) **تبارشناسی اخلاق** خواند و یکبار گفت که مایل است مجموعه‌ی آثارش را با چنین عنوانی بخوانند. کار او را می‌توان در یک کلام چنین خلاصه کرد: کشف نسبت میان دانش و اقتدار، میان اندیشه و زور. نگاه او به گذشته، سودای شناخت ریشه‌های این نسبت را دارد. هدفی بیش از این پیش روی خود نگذاشت، پس تاریخ‌نگار نبود و خود، خویشتن را «فیلسوف بی‌نام» خواند، کسی که «می‌خواهد به سوی نظامی فلسفی پیش رود، اما نمی‌تواند»، و از این رهگذر به سوفیست‌ها همانند است، کسانی که خلاف مسیر فلسفی روزگارشان پیش رفتند، بدنام شدند، اما به حقیقت وفادار ماندند. به همین دلیل گفته‌ی ژیل دلوز حتی ذره‌ای اغراق‌آمیز نیست که فوکو از بزرگترین فلاسفه‌ی این سده بود.[۵۰]

یکی از مهمترین مفاهیمی که فوکو به کار گرفت، مفهوم «سخن» بود. سوسور سخن را «کارکرد بیانی زبان» می‌دانست، پس از او زبانشناسان به صراحت سخن را «جمله» می‌دانستند. اما در نشانه‌شناسی مدرن سخن «تبدیل جمله ها به یکدیگر» یا به عبارت دیگر

«روح زبان که به بیان می‌آید» است. نسبت میان محتوای معنایی در کل و گفتار و نوشتار است و به این اعتبار از «سخن سیاسی» یا «سخن روایی» یاد می‌کنند. آغازگاه بحث فوکو درباره‌ی سخن نکته‌ی آخر است. سخن نویسنده یا گوینده را ناگزیر از گزینش شیوه‌ای از بیان یا روشی از نگارش می‌کند، چرا که سویه‌ای از آن وابسته به «اقتدار زبان» است. گونه‌ای پراکسیس فرهنگی است که بسیار زورمند می‌نماید. فوکو، بدین اعتبار، هر شکل بیان مقوله‌های زندگی فرهنگی را «سخن» نامید و درست به همین دلیل سویه‌ی «اقتدارگونه»ی آن را برجسته کرد. از سوی دیگر هر سخن بیان شکلی از لذت، برآمده از خواست و اشتیاق است. سویه‌ای که همچون جنبه‌ی اقتدارگرای سخن، پنهان است.[51] از این رو فوکو به تبارشناسی واژه‌ی Discours (سخن) بازگشت: dis از تبار هند و اروپایی که معنای سالبه می‌سازد، kers به معنای مسیر و راه. فوکو می‌گوید در هر سخن این آمیزه‌ی راه و بیراه، پذیرش و انکار را می‌توان یافت. درست به این معناست که فوکو در **تبارشناسی دانش** کار خود را «سخنی درباره‌ی سخن» خواند. سخن ادبی کشف آن دیالکتیک پذیرش و انکار است. سبک و روش بیان هر نویسنده بازتاب موقعیت او میان این دو سویه‌ی سخن است. دلالت معنایی هر گزاره در نوشته‌ی هرکس موقعیت نامتعادل نگارش را در سخن نشان می‌دهد. نویسنده‌ای که به این موقعیت آگاه باشد، این نکته را هم خواهد دانست که مرز دلالت معنایی را همان دیالکتیک اقتدار/ لذت تعیین می‌کند.

فوکو می‌پرسید: «چگونه خود را در افق تاریخی دیگری قرار دهیم؟»، «چگونه دانش کنونی را کنار بگذاریم و دانش ایام گذشته را معیار شناسایی رخدادهای گذشته قرار دهیم؟»، «آیا این کار اساساً عملی هست؟» و اگر نیست چرا نیست؟ پرسش آخر، فوکو را غرق در اسناد و متون گذشته کرد، و در این میان متون ادبی اهمیت یافتند. فوکو با سخن ادبی چنان روبرو شد که ما با سخن حقوقی روبرو می‌شویم. با آمیزه‌ای از وانهادگی و اشتیاق، ترس و لذت. هر بند قانون جزا حقی را به ما می‌بخشد و حقی را می‌گیرد؛ و با دقت به قوانین جزایی گذشته می‌پرسیم: چه حقی بیش یا کمتر از من داشتند؟ آنها از چه چیز می‌ترسیدند و در همان حال لذت می‌بردند؟ اِما بوواری، آنا کارنین، ژولین سورل و هیث کلیف را می‌گویم.

در آثار فوکو شخصیت‌های «خیالی» همواره به یاری او می‌آیند: دن کیشوت و برادرزاده‌ی رامو و ریمون روسل. نفر سوم آدمی واقعی بود، اما پس از کشف «بازی زبانی» خیالی شد و فوکو کتابی درباره‌اش نوشت. شخصیت شگفت‌آوری که دیدرو درباره‌اش کتابی نوشت (و هرگاه چیزی درباره‌ی کسی می‌نویسیم، او را «خیالی» می‌کنیم) یعنی برادرزاده‌ی رامو، جایگاه مرکزی را در **تاریخ دیوانگی** دارد: «آخر او واپسین کسی است که

جنون و بی‌خردی را در خود متحد کرده است و تمایز این‌دو با او شناخته می‌شود».[52] درحالیکه برادرزاده‌ی رامو در **پدیدارشناسی روح** هگل به‌کار شناخت «از خود بیگانگی» آمده بود،[53] در کتاب فوکو نشانه‌ی زاده شدن «بی‌خردی جدید» است. قهرمان دیگر این «بی‌خردی جدید» سلحشور مانش است. فوکو چندبار **دن کیشوت** را «نخستین اثر مدرن» نامید، چرا که «این همانی و تمایز همراه یکدیگر، در هر لحظه‌ی این اثر وجود دارند.» و یکی شدن «شعر و جنون» را نشان می‌دهند.[54] دیوانگی برادرزاده‌ی رامو، همچون دیوانگی دن کیشوت جنبه‌ی درونی واقعیت را نشان می‌دهد. آنان «سخن دیوانگی» را بنیان نهاده‌اند که دیرتر در آثار ساد، هلدرلین، نروال، نیچه، تراکل، و آرتو ادامه یافت. در بحث فوکو از «علم انسانی»، «تبارشناسی اخلاق» و «دیرینه‌شناسی دانش» همپای فهم سویه‌های تاریخی کار، زبان و غریزه، چیزی دیگر نیز یافتنی است: گونه‌ای بی‌نظمی و آشوب.[55] به‌گونه‌ای طنزآمیز فوکو عنوان ترجمه‌ی انگلیسی کتاب **واژگان و چیزها** را **نظم چیزها** گذاشت.[56] درواقع به سودای یافتن همین **نظم** مفهوم انسان را در سده‌ی هجدهم ساختند. درست به دلیل کشف همان بی‌نظمی، فوکو خود را «ساختارگرا» نمی‌دانست؛ چرا که به وجود «ساختار نهایی» اعتقادی نداشت؛ آن را باور به جهانی بسته می‌دانست که با روش دیرینه‌شناسی او همخوان نیست.[57] همین باور به **بی‌نظمی** در آثار کسانی که پیشتر نام بردم، یعنی سازندگان «سخن دیوانگی» حضور دارد. ساد، هلدرلین و دیگران جدا از یکدیگر چیزی را کشف کردند که نیچه آن را به کاملترین شکل بیان کرده است. این چیز گیج‌کننده‌ترین واقعیت سده‌ی نوزدهم است: نه خرد بل گونه‌ای «دانش نادانسته» (همچون «آگاهی» یک خوابگرد) آن سویه‌ی دیگر «من» را آزاد می‌کند. فوکو نشان داد که این دیوانگان چیزی را دانسته‌اند که علوم انسانی تنها نشانی از آن را در بالاترین پله‌های تکاملش، چونان هدف، پیش روی خود دارد. از این روست که فوکو آثار آنان را «تبار معنوی بیان بی‌نظمی آگاهی» شناخت، و در مقاله‌ای با عنوان «درآمدی به سرپیچی»[58] که درباره‌ی ژرژ باتای است، نوشت که زبان ساد، هلدرلین، فلوبر و نیچه، دیگر به آن معنای ساده و آشنا **بیان** یک اندیشه نیست و با از کف رفتن مبنای معناشناسیک زبان، هر گزاره به فاش‌کننده‌ی مرگ و جنون (به گونه‌ای همزمان) تبدیل می‌شود. دیگر آن یقین دکارتی از کار افتاده است و «معما» و «ناسازه‌های اندیشه» به جای آن نشسته‌اند. زبان بیانگر و علمی سده‌ی نوزدهم، در پرتو روح سخن شکاک ساد، هلدرلین، فلوبر و نیچه کمرنگ و سرانجام بیرنگ شد و سخن تازه در گسست کامل از آن سنت و زبان آغاز شد.

فوکو در **واژگان و چیزها** تاریخ رویارویی آدمی با زبان را به سه پله‌ی متمایز تقسیم کرد: پیش

از خردگرایی می‌پنداشتند که واژگان همان چیزهایند، یعنی به جادوی واژگان باور داشتند؛ مدلول را نه حضور ذهنی چیزی، بل خود آن چیز می‌شناختند و اشاره‌ای هم حتی به «موردِ تاویلی» نداشتند. در دوران روشنگری خواستند تا نظم چیزها را از راه نظم واژگان دریابند، این دو دیگر یک چیز نبودند، اما در گونه‌ای ساختار نهایی باهم مشترک می‌شدند. در روزگار ما «چیزها دیگر یکسر بیرون دایره‌ی معرفی شدن و بیانگری و دلالت قرار گرفته اند».[۵۹] انسان تابع گونه ای «بازی زبانی» شده است که از قوانینش سر درنمی‌آورد و از این پس هیچگونه مناسبتی میان چیزها و واژگان (میان لفظ و معنا نیز) نمی‌توان یافت. به گفته‌ی فوکو ادبیات و زبان دیگر ارزش معرفتی یا شناختی ندارند. به زبان آشنای ما، هرگونه کارکرد پیام، همراه کارکرد «ارجاعی» آن از میان رفته است و تنها کارکرد ادبی آن باقی است، به این اعتبار می‌توان گفت که منش دلالتگری زبان جای خود را به «دلالتی درونی» داده است. فوکو در مقاله‌ی «زبان تا بی نهایت»،[۶۰] از هومر یاد کرد که گفته بود: «خدایان آدمیان را گرفتار مصیبت می‌کنند تا بتوانند درباره‌ی آن صحبت کنند.» انگار زبان هدف است و دشواری‌ها و مرگ ابزار. هلدرلین به پندارگرایانی که می‌خواستند یونان باستان را زنده کنند یادآوری کرد که خدایان یونان مرده‌اند، پس زبان به کار هیچ کس نمی‌آید جز «خود من.» همانطور که زبان مارکی دوساد، زندانی باستیل به کار کسی جز خود او نمی‌آمد.[61] فوکو از زاویه‌ای دیگر هم بحث را مطرح می‌کند، زاویه‌ای که می‌توان آن را «سکوت» نامید. از «کتابخانه‌ی بابل»بورخس مثال می‌آورد که در آن تمامی واژگان، جمله‌ها، و حتی ترکیب‌های «بی معنا»ی واج‌ها، یعنی هر گوشه‌ی ممکن زبان، یکسر شناخته شده است و دیگر چیزی برای گفتن یا کشف کردن یا دلالت باقی نمانده است.[۶۲] پیش از فوکو، موریس بلانشو از «محو شدن ادبیات» یاد کرده بود. او از روزگاران دور و سرزمین‌هایی مثال زد که فاقد نویسنده و شاعر بودند؛ و پیشگویی کرد «سکوت به ما نزدیک است. فرهنگ نوشتاری و کتاب از میان خواهند رفت، سپس ...».[۶۳]

نکته‌ی اصلی در مورد زبان شعری این است: «چگونه زبان می‌تواند سخنی واحد و یکسان به شعر و جنون بدهد؟ کدام کارکرد نحوی به گونه‌ای همزمان، هم در حدّ معنایی شناخته می‌شود و هم دلالتی تاویل گونه است؟»،[۶۴] این پرسش که در مقاله‌ای درباره‌ی هلدرلین مطرح شده، گستره‌ای فراتر از شعر هلدرلین دارد. اما فوکو خود پاسخی بر این پرسش ندارد. در سخنرانیش در «کلژ دوفرانس» که با عنوان **نظام سخن** منتشر شده است،[۶۵] از وجود مرموزی درون ما خبر می‌دهد که گاه به حرف می‌آید و ما بنده‌ی او هستیم. اگر چنین باشد، پرسش او در مورد «آن کارکرد نحوی» نیز پاسخی ندارد؛ اما راه را می‌گشاید تا تصوری تازه از موقعیت هنرمند و شاعر به دست آوریم. اروپای مسیحی از رنسانس به اینسو با

تعریف زندگی هنرمند از او یک قهرمان می ساخت. زندگینامه هایی که واساری درباره‌ی هنرمندان رنسانس نوشته است،[۶۶] آنان را چنین می‌نمایاند: نبوغ از کودکی در آنان وجود داشته است، آنهم نه در شکل ظهور روانشناسیک، بل به‌سان گوهری که پیشاپیش در آنان به امانت گذاشته شده است. تصور رنسانس از هنرمند/ قهرمان ریشه دریونان باستان داشت. در سده‌ی نوزدهم، این تصور دگرگون شد، نخست پندار رمانتیک ها، جنون را به جای نبوغ برجسته کرد. این پندار مرزی باریک میان نبوغ و جنون می یافت. سپس سمبولیست ها شعر را با جنون یکی پنداشتند. امروز، اما این نکته اساساً دگرگون شده است، و دیگر فقدان دلالت و نیافتن مصداق منش «طبیعی» اثر هنری دانسته می شود. فوکو در **واژگان و چیزها** نوشت:

> واژه‌ی ادبیات، واژه‌ی تازه‌ای است، همانطور که در فرهنگ ما انزوای زبانی ویژه‌ای که هستی آن «ادبی» باشد جدید است. از این رو در آغاز سده‌ی نوزدهم زبان که پیشتر امکان می‌داد تا اندیشه از آن بهره گیرد، شالوده‌ی خود را جایی دیگر محکم کرد، به گونه ای مستقل، همچون ارجاعی به کنش ناب نگارش... اینجا ادبیات به گونه ای افزایش یابنده از قلمرو «سخن» آرمانی جدا شد و خود را در التزامی قاطع پنهان کرد، از هرگونه ارزشی که دو سده‌ی پیشتر، امکان همگانی شدن آن را فراهم می‌آورد (سلیقه، لذت، مورد طبیعی، حقیقت) گسست و در فضای درونی خود، همه‌ی آن چیزهایی را آفرید که انکار قاطع آنها بودند (چیزهایی جنجال برانگیز، زشت و ناممکن).[۶۷]

یعنی ادبیات گونه ای باژگونی شد و تاثیرش از حدّ شورش شماری نویسنده و شاعر گذشت، چرا که مفهوم «بازیابی، یا کشف مجدد زبان» را به همراه داشت.

نکته‌ی مهمی که در این بحث از «کشف مجدد زبان» مطرح می شود، مناسبات درونی متن ادبی خاصی با سایر متون است. فوکو درباره‌ی «مناسبات بینامتنی» کم نوشته است. البته آثارش طرح نظری «مناسبات درونی انواع سخن» را دربردارند که به کار بررسی نکته‌ی مورد بحث می‌آید، اما اگر بخواهیم به گونه ای مشخصتر و روشنتر از مناسبات «بینامتنی» در اندیشه‌ی فوکو آگاه شویم، تنها یک مقاله اش به کارمان خواهد آمد. مقاله ای با عنوان «کتابخانه‌ی خیالی» درباره‌ی داستان **وسوسه‌ی آنتوان قدیس فلوبر** که به سال ۱۹۶۷ نوشته شده است.[۶۸] فوکو نخست شرحی دقیق از جریان سه بار نگارش **وسوسه** در سال های ۱۸۴۹، ۱۸۵۶ و ۱۸۷۲ داد و تلاش کرد تا روشن کند که چرا نگارش این متن برای فلوبر دشوار بود. سپس شرحی از ریشه ها و منابع داستان ارائه کرد و نوشت یافتن تبار

دن کیشوت در افسانه‌های پهلوانی و یا تبار ژوستین مارکی دوساد در رمان‌های «ممنوع» سده‌ی هجدهم کار ساده‌ای است، اما **وسوسه‌ی آنتوان قدیس** به کدام «ژانر» وابسته است؟ فوکو برای پاسخ به این نکته کتابخانه‌ای خیالی ساخت: مالارمه، جویس، روسل، کافکا، پاند، بورخس نویسندگان کتاب‌های این کتابخانه‌اند. داستان فلوبر نه در یک ژانر بل در یک کتابخانه جای می‌گیرد، هرچند که «تنها **کتاب مقدس** با آن قابل قیاس است».[۶۹] مقاله‌ی فوکو همچون داستان فلوبر، نکته‌ی بینامتنی را مهم می‌داند، اما پاسخی بر آن نمی‌یابد. آن متنی که همچون مجموعه‌ای است از قطعات کوچک اما ناشناس (قطعاتی که رها از بند مناسبات منطقی به یکدیگر پیوسته‌اند) همان رابطه‌ای را با متون دیگر می‌یابد که کتابی در کتابخانه‌ای با دیگر کتاب‌ها رابطه پیدا می‌کند. فوکو می‌نویسد که **وسوسه‌ی آنتوان قدیس** فقط کتابی نیست که فلوبر مدت‌ها خیال نوشتنش را در سر داشت، بل رویای کتاب‌های دیگر است، رویایی که آن کتاب‌ها می‌بینند. به گونه‌ای کاملتر، حتی، می‌توان گفت که «آثار فلوبر رویای کتاب‌های دیگر است».[۷۰]

مهمترین کار فوکو در زمینه‌ی «نظریه‌ی ادبی» کتابی است که درباره‌ی ریمون روسل (۱۹۳۳-۱۸۷۷) نوشت.[۷۱] روش نگارش روسل شگفت‌آور بود. او دو جمله را که از نظر آوایی همانندی دارند و از دیدگاه معناشناسیک متفاوتند، به جای یکدیگر به کار می‌گرفت. روشی که از یکسو به معناهای گوناگون یک واژه، و از سوی دیگر به امکان تجزیه‌ی یک واژه به اجزایی متکی است که هریک معناهای متفاوتی می‌دهند. در گام بعد این اجزاء با عناصر واژه‌ای دیگر در جمله ترکیب می‌شوند. و این همه به درهم شکستن و ویران کردن معنا منجر می‌شود. روسل خود این روش را «مجاز» می‌خواند و می‌نوشت که شیوه‌ی نگارشش یکسر «شاعرانه» است. داستان‌هایش فاقد عناصر روایی بودند، یا به عبارت بهتر، به گونه‌ای نامتعارف روایت می‌شدند. از این رو نخست سوررآلیست‌ها ـ و بعد نویسندگان «رمان نو» (به ویژه میشل بوتور) ستایشگر او بوده‌اند. تاکید فوکو در کتابش بر «بازی‌های زبانی» و «سویه‌ی خوانده‌نشدنی» آثار روسل بود. مثلاً روسل در رمان **لوکوس سولوس** (۱۹۱۴) از ماشینی یاد می‌کند که «به این هدف ساخته شده است که جهانی بیآفریند، یکسر زاده‌ی منش ماشینی زبان» و پایه‌ی این داستان «بازی زبانی» است. از نخستین پاراگراف، به دلیل معانی متعدد جمله‌ها، داستانی آفریده می‌شود که ظاهراً زاده‌ی ماشین است: شاهزاده‌ای دلباخته‌ی دختری می‌شود «که به دندانش گرفته». فوکو شرح داد که از یکسو، متن در تداوم جمله‌های بی‌معنایش «شکلی دگرگون و تمایزناپذیر» آفریده است، و از سوی دیگر امکان به دست آوردن ترکیب‌های متفاوت تا مرزی شمارش‌ناپذیر را مطرح کرده

است. ترکیب‌هایی که از «کنار هم قرار گرفتن آوایی و نه ارتباط معنایی واژگان» به دست می‌آیند و در نتیجه امکان شگفت‌آور زبان که «سویه‌ی توانگرش به راستی نتیجه‌ی فقر آن است» دانسته می‌شود.[۷۲] فوکو نشان داد که با «روش» روسل پاسخ خیالپردازی به زبان (آنجا که زبان آزادانه «چونان نظامی از تمایزها بازی می‌کند») امکان پیدایش معناهای بی‌شمار را فراهم می‌آورد و معناها به نشانه‌هایی تبدیل می‌شوند: «ابداع زبانی که تنها خود آن حرف می‌زند، به زبان ادبی امکان یا فضایی شگفت‌آور می‌بخشد که شاید بتوان آن را زبانشناسیک خواند، اگر که تصویری باژگونه (کاربردی رویاگونه، سرخوش و اسطوره‌ای از فضای زبانشناسیک) نباشد».[۷۳] فوکو از پیشینه‌ی کاربرد مجاز در سده‌ی هجدهم (به ویژه در آثار دستورنویسی کمابیش ناشناخته به نام دومارشه) یاد کرد و اهمیت کار روسل را در «روش باژگون کننده»ی او دانست: «بازگرداندن واژگان به آنجا که حرکت خود را آغاز کرده بودند. این است معنای روش روسل.» و باز: «[هدف روسل] دوباره ساختن واقعیت جهان بیرونی از راه کاربرد خودانگیخته‌ی زبان، پنهان کردن فضای پیش‌بینی نشده و آشکار کردن همه‌ی چیزهایی که تاکنون گفته نشده‌اند، بود».[۷۴]

فوکو تاکید کرد که روسل در پی کشف جهانی تازه (دنیاهایی دیگر که معمولاً در افسانه‌های علمی سر برمی‌آورند) نبود. او می‌خواست دنیای تازه‌ی زبان را کشف کند: فضایی که از «حرف‌های هنوز بیان‌ناشده» ایجاد می‌شود. بدین‌سان فوکو معنایی تازه از «ادبیات شگرف» به دست آورد. او در مقاله‌ی «کتابخانه‌ی خیالی» نوشت: «خیال نباید ضد واقعیت برود تا از آن بگذرد. کافی است میان نشانه‌ها برود، از کتابی به کتاب دیگری».[۷۵] یعنی به میان دو متن، در فاصله‌ی متن و تاویل. از این‌روست که در کتابخانه‌ی فوکو فاصله‌ی میان کتاب‌ها مهم است و نه خود کتاب‌ها. این کتابخانه فقط فضای ادبی را نمایش نمی‌دهد، بل فضایی است خیالی.[۷۶] روسل که به گفته‌ی خودش «تمام دنیا را دیده بود» از چین و هند تا جزایر جنوبی، از استرالیا تا آفریقا «و وجب به وجب اروپا» را، نوشته بود: «راستی که تمام سفرهایم ذره‌ای به نگارش کتاب‌هایم یاری نکرده‌اند. ... پیش من خیالپروری همه چیز است».[۷۷] فوکو در کتاب **ریمون روسل** بیشتر به «بازی زبانی» روسل توجه داشت. اما کار روسل در مورد زبان جدا از اندیشه‌اش درباره‌ی موقعیت سوبژه‌ی فلسفی نیست. روسل باور نداشت که «من» سوبژه‌ای است که به دیگری «توجه» می‌کند. برخلاف، «من» تنها می‌تواند ابژه‌ای برای خود باشد. ناتوانی یا شکست «من» در بیانگری نیز از همین نکته ریشه می‌گیرد. روسل از این رو معنا را تاویل نکرد، بل نشانه‌ها را تاویل کرد. «چگونه می‌نویسم؟» بنا به تفسیر فوکو بدل به پرسش «چگونه می‌نویسند؟» می‌شود. و این یکی از درونمایه‌های اصلی کتاب **واژگان و چیزها** است،

حکمی در اثبات «مرگ سوبژه‌ی فلسفی».

به گمان فوکو اگر نگارش، امروز، از روشنگری رها شده باشد، و چنانکه باید صرفاً ارجاعی به خود دانسته شود، پس نیّت مولف حذف خواهد شد، و متن اساس کار دانسته می شود. فوکو در مقاله ی «مولف چیست؟»[۷۸] (و نه کیست) از قول ساموئل بکت می‌نویسد: «کسی حرف می زند، چه اهمیت دارد که چه کسی حرف می زند».[۷۹] قهرمانان جوان تراژدی های یونان مرگ را می پذیرفتند زیرا به نامیرایی باور داشتند. در **هزار و یکشب** شهرزاد قصه گو مرگ را شکست می‌دهد. اما نویسنده‌ی جدید نه به نامیرایی باور دارد و نه با تداوم داستانگویی از مرگ می‌تواند بگریزد: «اکنون نگارش به کشتن، و پیش از همه به کشتن مولف رسیده است. فلوبر، پروست و کافکا نشانه های بارز این دگرگونی [در نگارش] هستند.» و «وظیفه‌ی نقد دیگر ایجاد مناسبتی میان مولف و اثر نیست، شرح اندیشه ها و تجربه های مولف که در اثر بازتاب یافته هم نیست. اکنون نقد باید تنها به ساختار اثر هنری بپردازد، یعنی به شکل معماریش که در نسبت داخلی اجزاء دانستنی است».[۸۰]

پیشتر در بحث از فرمالیست های روسی دیدیم که به گمان آنان در بررسی آثار ادبی شرایط تاریخی، اجتماعی و روانی پیدایش آثار هنری، نمی‌تواند آغازگاه شناخت باشد و در پژوهش و تحلیل این آثار پیش از هر چیز باید به مناسبات درونی عناصر شکل آنها دقت کرد. این حکم در مکتب مشهور به «نقد نو» که چندین دهه مکتب مسلط نقد ادبی در کشورهای انگلوساکسون بود نیز پذیرفته شده است. پیش از اینان تی. اس. الیوت در سال ۱۹۲۰ در مقاله ی «سنت و ذوق شخصی» نوشته بود: «تاثیرها و تجربه هایی که به چشم آدمی با اهمیت می‌آیند، نقشی در شعرش ندارند، و آنها که در شعرش اهمیت می یابند، چه‌بسا که به نظر خود او مهم نمی‌آیند».[۸۱] در آثار فوکو دلایل اصلی نظری برای اثبات این حکم فراهم آمده‌اند. او در پایان **واژگان و چیزها** نوشت: «انسان یک اختراع است و دیرینه‌شناسی دانش نشان می‌دهد که اختراعی تازه است که زود هم محو خواهد شد».[۸۲] مفهوم مولف (همچون سوبژه‌ی فلسفی) که در سده های اخیر در غرب اهمیت یافته است نیز محو خواهد شد. فوکو از زبان که می اندیشد یاد کرده است و لوی‌استروس از این نکته که «مهم نیست چگونه افراد به اسطوره‌ها می‌اندیشند؛ نکته‌ی مهم این است که چگونه اسطوره ها در افراد می اندیشند، بی‌آنکه افراد با خبر شوند که چه می‌گذرد».[۸۳] نیّت مولف بی‌اهمیت است، این نیّت همچون بیشتر رخدادهای عینی زندگی، یا آن نظریه های زیبایی شناسیک که به پندار مولف بنیان کارش بوده است، بی ارزش است. نکته‌ی معتبر خود اثر است و مناسبات درونی میان عناصر شکل دهنده اش که مولف چندان نقشی در

شکل گیری آنها ندارد.

رولان بارت در مقاله‌ی مشهورش «مرگ مولف» تاکید کرد که جهان کلید شناسایی رمان **در جستجوی زمان از دست رفته‌**ی مارسل پروست نیست، بل رمان کلید شناخت جهان است. به جای آنکه بارون مونتسکیو را سرچشمه‌ی شارلوس در رمان بدانیم، باید شارلوس را سرچشمه‌ی بارون بشناسیم. مالارمه راست می‌گفت که «زبان حرف می‌زند نه مولف... نگارش رسیدن به جایی است که زبان کنش یابد، نه من».[۸۴] پس از مالارمه، پل والری بر اهمیت سویه‌ی زبانشناسیک کار مولف تاکید کرد. پروست هم جدا از تمام تحلیل‌های روانشناسیکی که از کارش می‌شود، راوی را نه آن‌کس که می‌بیند و حس می‌کند، و حتی نه آن کس که می‌نویسد، بل آن کسی دانسته است که می‌خواهد بنویسد. مردی که به‌راستی نمی‌دانیم کیست و چند سال دارد، تنها می‌خواهد بنویسد و نمی‌تواند داستانی را روایت کند. رمان جایی پایان می‌گیرد که این مرد توانایی نوشتن را یافته است «پروست برای نوشتن جدید، حماسه‌ی آن را آفریده است» یعنی «به جای آنکه کار معمولی را انجام دهد و زندگیش را در رمان خود بیان کند، از زندگیش اثری ساخت که الگوی اصلی آن رمان اوست.» بارت تاکید کرد که اگر در این تلاش برای یافتن «پیشاتاریخ مدرنیسم» پیش رویم، سوررآلیست‌ها را نیز می‌یابیم که در روش «نگارش مکانیکی» مولف را اگر هم حذف نکرده باشند تا حدّ زبانی که بی‌اختیار سخن می‌گوید تقلیل داده‌اند. آنها مولف را «به دستی که چیزهایی می‌نویسد که مغز از آنها بی‌خبر است» همانند کرده‌اند، و سرانجام با پذیرش این حکم که باید تجربه‌ی چندین نفر همزمان و به یاری همه‌ی آنان نوشته شود، مولف را به قتل رساندند. مولف پیش از اثر می‌اندیشد، برایش رنج می‌برد، به خاطرش زندگی می‌کند، اما اثر پس از مولف آفریده می‌شود و نظریه‌ی ادبی جدید یکسر از اثر آغاز می‌کند. هیچ اثر ادبی معنایی یکه ندارد که در آن پیام مولف ــ خداوند به خواننده برسد، بل واقعیتی است چند ساحتی که دارای چند معناست و هیچ کدام از این معانی در حکم معنای اصیل و نهایی اثر نیست. مجموعه‌ای از «نوشته‌ها» اثر را می‌آفرینند و «نوشته‌ی اصیل» را در آن میان می‌توان بازیافت یا شناخت. فرض اینکه متن را از راه مولف بشناسیم به معنای ایجاد محدودیت برای متن است. چنین کاری، البته که بحث را آسان می‌کند. صرفاً باید مولف را کشف کرد و درباره‌ی او اطلاعاتی گرد آورد. این کار تصویری (معمولاً مبهم) از مولف ترسیم می‌کند، اما هیچ ارتباطی به شناخت اثر ندارد. بارت می‌گوید: «تولد خواننده به بهای مرگ مولف است».[۸۵]

ژان پل سارتر در مورد شعر، ستقلال زبان از معنا را پذیرفت و در کتاب **ادبیات چیست؟** شاعر را کسی معرفی کرد که از زبان «استفاده می‌کند» و «واژه را خود چیزها

می‌داند و نه نشانه‌ی آنها».[۸۶] تودوروف می‌نویسد که تمایز معنا و دلالت که سارتر در مورد زبان شاعرانه مطرح کرده است، به تمایزی که رمانتیک های آلمانی، موریتس، نووالیس و اگوست ویلهلم شلگل میان تمثیل و نماد یافته بودند بازمی‌گردد.[۸۷] به هررو سارتر با نظریه‌ی شعر ساختارگرایان اختلافی نداشت، اما احکامی را که در مورد شعر صادق می‌دانست درباره‌ی نثر نادرست معرفی می‌کرد. او نویسنده (نثرنویس) را مسوول گزینش واژگان به مثابه‌ی نشانه‌ها و مسوول ساختن معنا می‌دانست و همین نکته اساس «نظریه‌ی ادبیات متعهد» او را شکل می‌داد: «نویسنده‌ی متعهد آگاه است که کلام همان کنش است و آشکار کردن همان دگرگون کردن».[۸۸] به گمان سارتر، هنر و ادبیات متعهد به معنای هنر و ادبیاتی است که به هویّت خویش آگاه باشد و برخلاف آنچه مشهور شده است لزوماً به معنای التزام و تعهد به هدفی سیاسی (یا برنامه‌ی سیاسی حزبی خاص) نیست.[۸۹] در نقدهای ادبی سارتر نیز مولف بارها مهمتر از آثارش دانسته شده است. به چهار اثر او که درباره‌ی چهار ادیب نوشته شده‌اند دقت کنیم: **بودلر** (۱۹٤۷)، **ژنه‌ی قدیس، بازیگر یا شهید** (۱۹٥٦) **واژگان** (پایان گرفته به سال ۱۹٥٤، منتشر شده به سال ۱۹٦۳) و **ابله خانواده** (در سه مجلد ۱۹۷۲-۱۹۷۱). موضوع این چهار کتاب چهار شخصیت ادبی هستند و نه آثارشان. این چهار تن عبارتند از: شارل بودلر، ژان ژنه، خود سارتر و گوستاو فلوبر.

واپسین جمله‌ی کتاب **بودلر** سارتر نشان می‌دهد که شخصیت یک فرد یعنی شارل بودلر، به نظر نویسنده، راهگشا و ابزار شناخت انسان کلی است: «وضعیت‌های تجریدی تجربه... این حقیقت را به او [بودلر] نشان دادند که گزینش آزادانه‌ی انسان در ساختن خویشتن، به گونه‌ای مطلق همان است که ما سرنوشت می‌خوانیم».[۹۰] طرح **ژنه‌ی قدیس** درباره‌ی «مجموعه‌ی دانسته‌های ما از یک شخصیت در کلیّت وجودی او» بود.[۹۱] با بودلر انسان کلی را می‌شناسیم و با ژنه انسان خاص را؛ و ادبیات ــ یعنی آثار آنان ــ برای شناختن انسان به کار می‌آید. سارتر کتاب **ژنه‌ی قدیس** را (بنا به حکم خود او) برای «نمایش محدودیت تحلیل‌های روانکاویک و مارکسیستی» نوشت تا «گزینش یک نویسنده در ساختار خویشتن» بر ما روشن شود؛ و «بتوان تا حد امکان تاریخ [یک شکل از] آزادی را در جزییاتش شرح داد».[۹۲] در واقع در این آثار همان پرسش بنیانی فلسفه‌ی سارتر سر برمی‌آورد: مناسبت میان آزادی و جبر چیست؟ و این نکته به ویژه در کتاب **واژگان** با قدرتی بیشتر به چشم می‌آید. در این کتاب نخستین سال‌های زندگی سارتر را می‌شناسیم تا کلیدی باشد برای فهم اندیشه‌ی فلسفی او. اما پرسش اصلی همچنان بی‌پاسخ می‌ماند: چرا برای شناخت آثار یک نویسنده باید زندگینامه‌ی او را بنویسیم؟ تازه اگر شناخت آثار را اینجا هدف بدانیم، چون آشکارا هدف سارتر از راه طرح زندگینامه‌ی مولف‌ها، پاسخ به

پرسش‌های فلسفی است. به هررو، در مرکز توجه سارتر زندگی مولف بود و نه آثار او. در نخستین جملات ابله خانواده می‌خوانیم: «موضوع کتاب این است: چه چیزی می‌توانیم، امروز، درباره‌ی یک انسان بدانیم؟ به گمانم تنها با پژوهشی مشخص می‌توانیم پاسخی به این پرسش بیابیم: چه چیزی درباره‌ی مثلاً گوستاو فلوبر می‌دانیم؟»[۹۳] فلوبر به عنوان کسی که از زندگیش چندان مدرک به‌جا مانده، که بتوان پژوهش را پیش برد مهم است و نه به عنوان نویسنده. من منکر اهمیت این چهار کتاب نیستم و می‌دانم که کارهای برجسته‌ی سارتر در راه یافتن پاسخ‌هایی به آن پرسش فلسفی تا چه حد کارآیند، اما برای آن‌کس که سودای شناخت متون ادبی را در سر دارد، پیروی از روش سارتر را توصیه نمی‌کنم و باور ندارم که پژوهش زندگینامه‌ی مولفان پایه، یا آغازگاهی درست باشد.

هزار سال پیش عین‌القضات همدانی نوشت:

> جوانمردا! این شعرها را چون آیینه‌دان! آخر دانی که آیینه را صورتی نیست در خود؛ اما هرکه در او نگه کند، صورت خود تواند دید. همچنین می‌دان که شعر را در خود هیچ معنی نیست؛ اما هر کسی ازو آن تواند دیدن که نقد روزگار او بود و کمال کار اوست. و اگر گویی که شعر را معنی آنست که قایلش خواست، و دیگران معنی دیگر وضع می‌کنند از خود، این هم چنانست که کسی گوید: صورت آیینه، صورت روی صیقل است که اوّل آن نمود.[۹۴]

یادداشت‌های فصل هفتم

1. C. Lévi-Strauss, *Anthropologie Structurale*, vol. 1., Paris, 1958, vol. 2, paris, 1973.

۲. سوزان سونتاگ درباره‌ی این کتاب نوشته است: «**گرمسیریان اندوهگین** یکی از مهمترین کتاب‌های این سده است، شیوه‌ی نگارشی سخت زیبا دارد و همچون تمامی کتاب‌های بزرگ، مُهر بیانی یکسر شخصی بر آن زده شده است؛ با صدایی انسانی حرف می‌زند.»

Sontag. S. Against *Interpretation*. New york, 1966, p. 79.

3. C. Lévi-Strauss, *Mythologiques*:

vol. 1, *Le cru et le cuit*, Paris, 1964.

vol. 2, *Du miel aux cendres*, Faris, 1966.

vol. 3, *L'origin des manières de table*, Paris, 1968.

vol. 4, *L'homme nu*, Paris, 1970.

۴. نگاه کنید به:

C. Lévi-Strauss, *Race et histoire*, Paris, 1974.

ک. لوی استروس، نژاد و تاریخ. ترجمه ا. نجفی، تهران، ۱۳۵۸.

بحث جامعی درباره‌ی رویکرد لوی‌استروس به «اقوام دیگر» و نقد او از برداشت‌های اروپایی درباره‌ی «تمدن‌های دیگر» در کتاب تودورف یافتنی است:

T. Todorov, *Nous et les autres*, Paris, 1988, pp. 81-109.

5. C. Lévi-Strauss, *Myth and Meaning*, Toronto u.p., 1978, pp. 9-10.

6. *Ibid.*, p. 8.

7. C. Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, 1962, p. 252.

و نیز دقت کنید به بحث روانکاویک لوی استروس در:

C. Lévi-Strauss, *L'homme nu*, p. 561. f.

8. P. Ricoeur, *Interpretation, Theory, Discourse, and the Surplus of Meaning*, Texas Christian u.p., 1976, p. 6. f.

9. G. Charbonier, *Entretiens auec Claude Lévi-Strauss*, Paris, 1961.

در این کتاب از برگردان انگلیسی این گفتگو استفاده کرده‌ام:

G. Charbonier, *Conversation with Claude Lévi-Strauss*, trans. J. and D. Weightman, London, 1969.

سال‌ها بعد، لوی استروس در کتابی که نتیجه‌ی گفتگویش با دیدیه اریبون است، اصول عقایدش در مورد هنر ادبی را به گونه‌ای موجز بیان کرد. مباحث ادبی در صفحات ۲۲۸ تا ۲۳۵ این کتاب آمده است:

C. Lévi-Strauss and D. Éribon, *De près et de loin*, Paris, 1988.

10. *Ibid.*, p. 107.

11. *Ibid.*, p. 108.

12. *Ibid.*, p. 109.

13. *Ibid.*, p. 60.

14. *Ibid.*, p. 59.

15. *Ibid.*, p. 61.

۱۶. این نکته را لوی‌استروس در گرمسیریان اندوهگین و اندیشه‌ی وحشی مطرح کرده است. ژاک دریدا این نظر لوی استروس را رد کرده است. از این نکته در فصل دوازدهم بحث خواهم کرد. اینجا به اشاره‌ای بسنده می‌کنم که به نظر دریدا، تعریف لوی استروس از نوشتار، ناکامل و نادقیق است و تنها به خط خلاصه می‌شود.

17. G. Charbonier, *op.cit.*, p. 62.

18. *Ibid.*, pp. 110-111.

19. *Ibid.*, p. 111.

20. *Ibid.*, p. 113.

21. *Ibid.*, p. 128.

22. C. Lévi-Strauss, *Le cru et le cuit*, p. 15.

23. C. Levi-Strauss, *L'homme nu*, p. 380.

نظریه‌ی موسیقی همواره گستره‌ی ارتباطی موسیقایی را نظامی ساختاری دانسته است، اما تا دهه‌ی ۱۹۶۰ موسیقی‌شناسی جدید کمتر زیر تاثیر پژوهش‌های ساختارگرا بوده است. از دهه‌ی ۱۹۶۰ به بعد «نشانه‌شناسی موسیقی» آغاز شد. برای شناخت کارهای پیشرو در این زمینه نگاه کنید به کتابنامه‌ای که J.J. Nattiez در نشریه‌ی زیر آورده است:

Musique en jeu, 5, 1971.

و یا به کتاب:

Ruwét. N, *Langage, musique, poésie*, Paris, 1972.

24. C. Lévi-Strauss, *Le cru et le cuit*, p. 18.

25. *Ibid.*, p. 15.

26. C. Lévi-Strauss, *Du miél aux cendres*, p. 305.

در این مورد دقت کنید به بحث روشنگری که در کتاب زیر آمده است:

J. Culler, *Structuralist Poetics*, London, 1975, pp. 40-53.

27. C. Levi-Strauss, *Myth and Meaning*, p. 45.

28. *Ibid.*, p. 53.

۲۹. این دو مقاله به ترتیب در دو مجلد انسانشناسی ساختارگرا آمده‌اند. لوی استروس خود شرح تکامل کارش در زمینه‌ی اسطوره‌شناسی و شکل گیری منطق اساطیر را داده است:

C. Clément and A. Casanova, "Entretiene avec Claude Lévi-Strauss", *La*

nouvelle critique, 61, Fevrier 1973.

۳۰. از مقاله‌ی «تحلیل ساختاری اسطوره» در:

C. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, vol. , p. 208.

31. *Ibid.*, p. 209.

در مورد اهمیت کاربرد روش های زبانشناسیک در بررسی انسانشناسی نگاه کنید به مقاله‌ی «زبانشناسی و انسانشناسی».

32. C. Lévi-Strauss, *La voie des masques*, Paris, 1988.
33. C. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, vol. 2, pp. 298-300.
34. C. Lévi-Strauss, *L'homme nu*, p. 244.
35. *Ibid.*, pp. 542-546.
36. C. Lévi-Strauss, *L'origine des manières de table*, p. 22.
37. *Ibid.*, pp. 96-106.
38. C. Lévi-Strauss, *Le pensée sauvage*, pp. 43-44.
39. J. Ricardou, *Pour un théorie du nouveau roman*, Paris, 1971, pp. 118-158.
40. C. Lévi-Strauss, *Le cru et le cuit*, p. 6.
41. *Ibid.*, pp. 12-13.
42. S. Freud, *The Interpretation of Dreams*, trans. J. Strachey, London, 1977, pp. 106-107.
43. *Éntretien avec "Le monde", 1, philosophie*, Paris, 1984.

نخستین گفتگو با «فیلسوفی پشت سیماچه» است (ص‌ص ۳۰-۲۱) گفتگوهای دیگر با پل ریکور، هانس گئورگ گادامر، یورگن هابرماس، ژان فرانسوا لیوتار، امانوئل لویناس، ولادیمیر یانکله‌ویچ، ژاک دریدا و دیگران است.

44. M. Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, 1969.
45. M. Foucault,*Les mots et les choses*, Paris, 1966.
46. M. Foucault, *Histoire de la folie a l'age classique*, Paris, 1961.
47. M. Foucault, *Naissance de la clinique*, Paris, 1963.
48. M. Foucault, *Surveiller et punire*, Paris, 1975.
49. M. Foucault, *Histoire de la sexualité*:

    vol 1, *La volonté de savoir*, paris, 1976.

    vol 2, *L'usage des plaisirs*, paris, 1984.

    vol 3, *Le souci de soi*, paris, 1984.
50. G. Deleuze, *Foucault*, Paris, 1986.

۵۱. دقت کنید به سخنرانی فوکو در کلژ دوفرانس (۲ دسامبر ۱۹۷۰) که با عنوان نظام سخن (و به گمانم بهتر است آن را حکم سخن ترجمه کنیم) منتشر شده است:

M. Foucault, *L'ordre du discourse*, Paris, 1971.

52. M. Foucault, *L'histoire de la polie*, Paris, 1972, p. 417.

«صد دلقک مثل من! حضرت فیلسوف، از این دلقک ها چندان زیاد هم پیدا نمی‌شود. بله دلقک های مبتذل بسیارند... اما من در نوع خود همتا ندارم، من برای آنان تیمارستانی معرکه بودم.»

D. Diderot, *Le neveu de Rameau*, Paris, 1967, p. 122.

و باز: «من بیهوده خود را خسته می‌کنم تا به اوج ساکنان تیمارستان‌ها برسم. این کار سودی ندارد. (پیشین، ص ۹۶)

۵۳. در بخش دوم از فصل ششم «روح» به عنوان «روح از خود بیگانه. فرهنگ» از کتاب هگل؛ نگاه کنید به:

G.W.F. Hegel, *La phénoménologie de l'esprit*, trans. J. Hyppolite, Paris, 1975, vol. 2 pp. 80-81.

54. M. Foucault, *Les mots et les choses*, pp. 62-63.

در مورد بحث فوکو درباره‌ی برادرزاده‌ی رامو و دن کیشوت نگاه کنید به:

J.M. Auzias, *Michel Foucault*, Paris, 1986, pp. 95-102.

55. M. Foucault, *Les mots et les choses*, pp. 62-63.

۵۶. در زبان انگلیسی، پیش از کتاب فوکو، کتابی با عنوان واژگان وچیزها منتشر شده بود. این کتاب نوشته‌ی ارنست گلنر بود؛ اثری در انتقاد به توجه فیلسوفان انگلیسی به فلسفه‌ی زبان. فوکو به همین دلیل بهتر دانست که عنوان ترجمه‌ی انگلیسی کتابش را تغییر دهد.

57. A.K. Marietti, *Michel Foucault*, ;Paris, 1985, p. 102.

58. *Critique*, 195-196, 1963.

من از برگردان انگلیسی استفاده کرده‌ام؛ در:

M. Foucault, *Language, Countermemory, Practice*, Cornell u.p., 1986, pp. 29-52.

59. M. Foucault, *Les mots et les choses*, p. 22, p. 253.

60. *Tel quel*, 15, 1963.

M. Foucault, *Language, Counter memory, Practice*, pp. 53-69.

61. *Ibid.*, p. 61.

62. *Ibid.*, p. 66.

63. M. Blanchot, *Le livre à venir*, Paris, 1971, pp. 265-267.

۶۴. این پرسش در مقاله‌ای با عنوان «نه‌ی پدر» منتشر شده است:

Critique, 178, 1962.

بحث فوکو درباره‌ی کتاب لاپلانش درباره‌ی هلدرلین است:

J. Laplanche, *Hölderlin et la question du père*, Paris, 1961.

من از چاپ سوم کتاب لاپلانش (۱۹۸٤) استفاده کرده‌ام، و از برگردان انگلیسی مقاله‌ی فوکو در:

Foucault. M. *Language, Counter memory, Practice*. pp. 68-86.

65. M. Foucault. *L'ordre du discours*. Paris. 1971.

66. G. Vasari. *Lives of Artists*. trans. G. Bull. London. 1974.

واساری (۷۵۱۱-۱۵۷٤) خود نقاش بود؛ به سال ۱۵٦۸ **زندگی‌ها** را منتشر کرد که مهمترین متن در شرح سوانح زندگی هنرمندان رنسانس است.

67. M. Foucault. *Les mots et les choses*. p. 313.

۶۸. مقاله‌ی فوکو نخستین بار در نشریه‌ی زیر منتشر شد:

Cahiers Renaud-Barrault. 59. mars 1967.

مقاله در کتاب زیر یافتنی است:

M. Foucault et al. *Travail de Flaubert*. Paris. 1983. pp. 103-122.

69. *Ibid.*. p. 118.

70. J. Roudaur. "Bibliotèque imaginair". *Magazin litéraire*. mai 1984. pp. 46-48.

71. M. Foucault. *Raymond Roussel*. Paris. 1968.

روسل در دوران زندگیش یکسر ناشناس ماند؛ کتاب فوکو در بازخوانی آثار او موثر بود. چند کتابی که روسل در دوران زندگیش منتشر کرده بود، ذره‌ای موفقیت در پی نیآوردند؛ کاری که او را مشهور کرد پس از مرگش چاپ شد: **چگونه شماری از کتاب‌هایم را نوشتم** (۱۹۳۵).

72. *Ibid.*. p. 23.

73. *Ibid.*. pp. 209-210.

74. *Ibid.*. pp. 211-212.

75. M. Foucault et al. *Travail de Flaubert*. p. 166.

76. J. Roudaur. *op.cit.*. p. 47.

77. R. Roussel. *Comment j'ai écrit certains de mes livres*. Paris. 1963. p. 27.

78. M. Foucault. *Language, Counter memory, Practice*. pp. 113-138.

79. *Ibid.*. p. 115.

دیدگاه فوکو در انکار سوبژه (یا فاعل یا اندیشنده‌ی فلسفی) در عین حال که بازتاب اصل اساسی اندیشه‌ی ساختارگراست، چندان رادیکال است که بیشترین حمله‌های ناقدان را متوجه او کرده است. از دو کتاب زیر نخستین انتقادی است ملایم به نظریات ساختارگرایان و فوکو، اما دومی با لحن تند جدلی، بیش از هرکس فوکو را مورد حمله قرار داده است:

L. Ferry and A. Renaut. *Le pensée 68*. Paris. 1988.

T. Pavel. *Les mirage linguistique*. Paris. 1988.

88. M. Foucault. *Language, Counter memory, Practice*. p. 117. p. 118.

81. T.S. Eliot. *The Sacred Wood*. London. 1960 p. 56.

82. M. Foucault, *Les mots et les choses*, p. 398.

83. C. Lévi Strauss, *Le cru et le cuit*, p. 20.

84. R. Barthes, *Le bruissement de la langue*, Paris, 1984, pp. 61-67.

85. *Ibid.*, p. 67.

86. J.P. Sartre, *Situations*, paris, 1948, vol. 2, pp. 63-64.

87. T. Todorov, *Critique de la critique*, Paris, 1984, p. 56.

88. J.P. Sartre, *op.cit.*, p. 73.

89. T. Todorov, *op.cit.*, p. 57.

این نکته‌ی مهمی است که بیشتر، فراموش می شود. برداشتی مبتذل نظر سارتر درباره‌ی تعهد نویسنده را به پذیرش ایدئولوژی خاصی تقلیل می‌دهد.

90. J.P. Sartre, *Baudelaire*, Paris, 1979, p. 245.

91. J.P. Sartre, *Saint Genet, Comédien et martyre*, Paris, 1952, p. 536.

92. *Ibid.*, pp. 535-536.

93. J.P. Sartre, *L'idiot de la famille, Paris, 1971, vol. 1, p. 7.*

۹٤. ابوالمعالی عبدالله بن محمد میانجی همدانی، **نامه‌های عین‌القضات همدانی**، تصحیح م. منزوی ــ ع. عسیران، تهران، ۱۳٦۲، ج ۱، ص ۲۱٦، نامه‌ی ۲۵.

فصل هشت

لذت متن: بارت

زندگی حقیر من آنقدر ساده و آرام است که در آن، جمله‌ها حادثه‌هایند.

فلوبر

۱

رولان بارت (۱۹۸۰-۱۹۱۵) به سال ۱۹۷۵ کتابی نوشت به نام **رولان بارت**، که مجموعه‌ای از قطعه‌های کوتاهی درباره‌ی آثار، نظریات و زندگی خود اوست.[۱] در قطعه‌ای با عنوان «مرحله‌ها» نموداری ترسیم کرد که نمایشگر تکامل فکریش براساس تاریخ نگارش آثار تا سال ۱۹۷٤ بود. او نوشت که آثارش گونه‌ای رابطه‌ی بینامتنی با آثار آندره ژید دارد که در او «اشتیاق به نوشتن» را برانگیخت و با آثار ژان پل سارتر، کارل مارکس و برتولت برشت دارد که اسطوره‌شناسی اجتماعی را به او آموختند (در **درجه‌ی صفر نوشتار**، **اسطوره‌شناسی‌ها** و مقاله‌هایی درباره‌ی تآتر) و با آثار فردینان دوسوسور دارد که نشانه‌شناسی را به او آموخت (در **عناصر نشانه‌شناسی** و **نظام رسم پوشاک**) و با آثار فیلیپ سولر، ژولیا کریستوا، ژاک دریدا و ژاک لاکان دارد که در زمینه‌ی متن و متن‌شناسی به او یاری کردند (**لذت متن**، **رولان بارت**) و سرانجام با آثار فردریش نیچه دارد که در زمینه‌ی اخلاق بر **لذت متن** و نیز بر **رولان بارت** او تاثیر گذاشت.[۲] آثاری که بارت از آن پس نوشت بیشتر در دو دسته‌ی آخر (درباره‌ی متن و اخلاق) جای می‌گیرند و ترکیبی از این دو هستند.[۳]

کتاب **رولان بارت** در حکم نشانه‌شناسی یک زندگی است. زندگی خصوصی و اجتماعی نویسنده‌ای که همواره کوشید تا کارآیی نشانه‌شناسی را در بررسی هر پدیده‌ی اجتماعی گوشزد کند. از این رو کتاب را نمی‌توان به سادگی یک زندگینامه‌ی خود نوشته خواند. هرچند سویه‌های «اتوبیوگرافیک» در آن برجسته‌اند.[۴] چند سال پس از مرگ بارت شماری از نوشته‌های «اتوبیوگرافیک» او در مجموعه‌ای با عنوان **رخدادها** منتشر شدند.[۵] در این نوشته‌ها (به ویژه در یادداشت‌های روزانه‌اش در پایان تابستان ۱۹۷۹ که با عنوان مالیخولیایی «شامگاهان پاریس» چاپ شده‌اند) خود بارت را بیش از «آیین بارت» می‌یابیم. اما زیباترین نوشته‌ی «اتوبیوگرافیک» بارت در واپسین بخش **اتاق روشن** یافتنی

است؛ یعنی آخرین کتابی که در ایام زندگیش منتشر کرد و درباره‌ی عکاسی است. اینجا، بارت با تماشای عکس‌های مادرش کوشید تا به قول مارسل پروست «آن مرده‌ی عزیز» و عمر رفته‌اش را زنده کند.

بارت بارها گفته بود: «من خود را ناقد نمی‌دانم، بیشتر یک رمان‌نویس هستم.»[۶] یک‌بار هم گفت که نویسنده رمان نیست، بل «رمانسک» می‌نویسد، یعنی شیوه‌ای از سخن که ساختارش استوار به داستان نیست، بل متکی است به «علامت‌گذاری». در رمانسک هر چیز جالب زندگی هرروزه «علامت‌گذاری» می‌شود: «هر زندگینامه‌ی نوشته شده گونه‌ای رمانسک است».[۷] نویسنده‌ی **رولان بارت** نیز معتقد بود که این کتاب «همچون یک رمان» است «رمانی بدون شخصیت‌ها و نام‌های خاص».[۸] بارت در پایان عمر می‌خواست «رمانی واقعی با نام‌های خاص» بنویسد. اما آخرین مقاله‌ای که در زندگیش به چاپ رساند، این عنوان را داشت «همواره در گفتن از آنچه دوست داریم ناکامیم.» عنوانی که یادآور نوشته‌های نووالیس است؛ اما درباره‌ی استاندال (خاصه سفرنامه‌اش به ایتالیا)ست.[۹] اما بارت را به معنایی که خود او از «نویسنده» ارائه کرده است، به سادگی می‌توان یک نویسنده خواند: «نویسنده کسی است که مسأله‌اش زبان باشد. یعنی به نظرش زبان آفریننده‌ی ژرفنا باشد و نه ابزار یا زیبایی».[۱۰] به شوخی یا جدی می‌گفت که بیمار است، چرا که می‌تواند زبان را ببیند.[۱۱] کارش دیدن بود و نه توصیف. در مقاله‌ای که عنوانش نخستین جمله‌ی رمان **در جستجوی زمان از دست رفته** است، «مدت‌ها چه زود می‌خوابیدم»، نوشته: «خود را در موقعیت کسی می‌یابم که کاری **می‌کند** و نه کسی که **درباره‌ی** چیزی حرف می‌زند. من محصولی تولیدی را بررسی نمی‌کنم، خود چیزی تولید می‌کنم. سخنی درباره‌ی سخن فراهم می‌آورم. جهان پیش روی من همچون موضوعی وجود ندارد، بل چونان نوشتاری حاضر است، یعنی همچون پراتیکی ...».[۱۲]

بارت در کتاب **رولان بارت** نوشت: «همه‌ی این حرف‌ها باید چنان در نظر گرفته شوند که گویی حرف‌های شخصیتی یا چند شخصیت در رمانی هستند».[۱۳] این جمله به خط خود بارت در داخل جلد کتاب نیز آمده است. راستی هم این کتاب زندگینامه‌ای خودنوشته نیست. گونه‌ای فرهنگ واژگان شخصی است، قطعاتی کوتاه که تصاویری مبهم از «نشانه‌شناسی یک زندگی» به دست می‌دهند و همین نتیجه‌ی کار را به داستان نزدیک می‌کند. شخصیتی که در این کتاب ظاهر می‌شود، تنها به یاری (و در پناه) واژگان شناختنی است؛ از این رو باید گفت قهرمان یک رمان است و نه رولان بارت «واقعی». ولی رولان بارت واقعی که بود؟ کارش را چنین مشخص می‌کردند: ناقد ادبی، ناقد اجتماعی، نشانه‌شناس، مقاله‌نویس... دستکم زیر هریک از این عناوین می‌توان نام دو

کتاب او را قرار داد. اما راستی که، نویسنده‌ای «آفریننده» بود:[۱۴] «محصولی تولیدی را بررسی نمی‌کرد، خود چیزی تولید می‌کرد»؛ به همین دلیل، دیگر دوست نداشت که بگویند «درباره‌ی» متنی یا کسی، چیزی نوشته است؛ و از عنوان کتابش **درباره‌ی راسین** دلزده بود. بارت از نوشتن سودای دیدن زبان را داشت، همچون پروست. رویابین بود و به نثری می‌نوشت خیالپردازانه و رویایی: یکی از زیباترین نمونه های نثر مدرن فرانسوی.

روش بارت در نگارش، ویژه‌ی خود او و تقلیدناپذیر بود، به اشاره و خلاصه می‌نوشت و ایجاز را که اساساً روشی شعری است به‌کار می‌گرفت. جمله های او کوتاهند و در بیشتر موارد امکان تاویل های متفاوت را فراهم می‌آورند. به روش نیچه «قطعه های کوتاه» می‌نوشت و همواره به قطعه‌نویسی، کوتاه‌نویسی و گزین‌گویه دلبسته بود. می‌گفت: «زبانِ طبیعی خاطـره، همین کوتاه‌نویسـی است... تقدیـر اساسـی و موسیقـایی کوتاه‌نویسـی، هایکوست».[۱۵] هایکو معنا را بیان نمی‌کند، اما آن را از دست نیز فرو نمی‌گذارد. نکته‌ی جاودانی اندیشه همزمانی معنا و بی‌معنایی است. بارت قطعه‌ای از کتاب **رولان بارت** را با عنوان «دایره قطعه ها» به این نکته اختصاص داد؛ و نوشت که قطعه‌نویسی موجد دایره‌ای است که «سراسر دنیای کوچکم در آن جای می‌گیرد».[۱۶] بارت از نخستین متنی که به سال ۱۹۴۲ آفریده بود یاد کرد و نوشت که مجموعه‌ای بود از قطعات کوتاه، و تاکید کرد که همواره قطعه‌نویس باقی مانده است: **اسطوره‌شناسی ها** و نیز رساله ها و پیشگفتارهایی که در **مقاله های انتقادی** گرد آمده‌اند، از قطعات کوتاه تشکیل شده‌اند. تکه هایی سخت موجز کتاب S/Z را می سازند، رساله‌ی دوم درباره‌ی مارکی دوساد در **ساد، فوریه، لویولا**، **لذت متن** و پس از آن **قطعاتی از سخنی عاشقانه** (یگانه اثر بارت که در عنوانش واژه‌ی قطعه آمده است) نیز مجموعه هایی از قطعات کوتاهند. در گفتگویی در «انجمن سریسی» (۱۹۷۷) بارت اعلام کرد که هیچ کتاب خاصی از نیچه بر اندیشه و آثارش تاثیری تعیین کننده نداشته است، اما «آنچه مرا به سوی نیچه می‌کشاند، این یا آن کتابش نیست، بل قطعه‌نویسی اوست. یعنی روش ویژه اش در نگارش».[۱۷]

بارت معتقد بود که هر قطعه نشان هوشمندانه‌ای است؛ وبارها از کل یا نظام کارآتر است. قطعه ها خود زندگی یکه‌ای دارند. ترکیب آنها سخن را می‌آفریند و سخن از زندگی درونی قطعه ها آغاز می شود: «فهرست متن، بدین‌سان، دیگر ابزار ارجاع نیست، بل خود یک متن است؛ متن دوم که نشان برجسته‌ی متن نخست محسوب می شود.» بارت از تجربه‌ی شخصی خود در کپی کردن یک نقاشی ایرانی سده‌ی هفدهم به نام «مجلس شکار» یاد کرده است. او به جای تصویر کردن کل، صرفاً از پاره‌های نقاشی اصلی کپی

کرد. نتیجه، البته با «ترکیب» پرده‌ی اصلی خوانا نبود، اما به گمان بارت «کار اساسی جز این نمی‌توانست باشد»؛ زیرا سروکار همه‌ی ما با جزییات است و نه با تمامیت. بارت لذت **قطعه‌نویسی** را چنین توصیف می‌کند: «این همه قطعه، این همه آغاز.» و می‌افزاید که از پایان بیزار است؛ چرا که می‌ترسد نتواند در برابر جاذبه‌ی **واپسین کلام** مقاومت کند. **قطعه** را «خیالپروری سخن» می‌خواند. هر قطعه به‌سان متون آیین ذن و شعرهای هایکو **لذت** است «هسته‌ی قطعه همه جا توست، در کافه، در قطار، در گپی دوستانه با یک دوست، سپس دفتر یادداشتت را برمی‌داری تا نه «اندیشه‌ای» بل ضربه‌ای را بنویسی».[۱۸] بارت دلبسته‌ی موسیقی رمانتیک، و به ویژه آثار شومان بود، از این‌رو وقتی نوشت که قطعات آثارش به قطعات مجموعه‌ای از ترانه‌ها همانندند به شومان می‌اندیشید: «هر قطعه خود بسنده است، اما چیزی نیست مگر فاصله‌ای میان دو قطعه‌ی کنارش... کسی که به گونه‌ای عالی زیبایی‌شناسی قطعات را پیش از آنتون وبرن درک کرد و به‌کار گرفت شومان بود». و «قطعه‌نویسی هم ارمان خود را دارد: موسیقی».[۱۹]

بارت از همان آغاز با انتشار **درجه‌ی صفر نوشتار** به «نقد فرهنگستانی» یعنی نقدی که متن را رها می‌کند و به سوانح زندگی مولف، تشریح عناصر «فرامتن» و غیر آن می‌پردازد، اعلام جنگ داد. پس از انتشار **درباره‌ی راسین** پیکارد یکی از «ناقدان فرهنگستانی» که به‌ویژه به شناخت آثار راسین مشهور بود به بارت و «نقد نو» حمله کرد. جدال بارت و پیکارد، به‌ویژه کتاب **نقد و حقیقت** که بارت نوشت، روش‌های تازه و نقد جدید را تثبیت کرد. این روش تازه (که به تقلید از «رمان نو» آن را «نقد نو» خواندند) نه‌تنها نظریه‌ی ادبی بل اساساً موقعیت آفرینش ادبی را دگرگون کرد؛ بارت در **مقاله‌های انتقادی** نوشت:

> به گمان ناقدان قدیمی وجود ادبیات امری جاودانه (یا شاید بهتر است که بگوییم امری طبیعی) است. اینان ادبیات را گوهری در خود فرض می‌کنند. اما آیا به راستی ادبیات چنین است؟ چرا می‌نویسیم؟ آیا دلیلی که راسین برای نوشتن داشت، همان دلیل پروست بود؟ نقد کهنه با پذیرش دیدگاه سنتی فهم همگان (که لزوماً معنایی تاریخی هم نیست) بی‌طرح پرسش‌ها، پاسخ آنها را می‌داد. می‌پنداشت که نویسنده می‌نویسد تا چیزی را بیان کند و ادبیّت به معنای برگردان حس‌ها و هیجان‌هاست. اما با طرح مسأله‌ی نیّت انسانی، عدم کارآیی روانشناسی پوزیتیویستی آشکار می‌شود. نه‌تنها به این دلیل که ابتدایی است، بل به این دلیل که وابسته به فلسفه‌ای جبرگراست، فلسفه‌ای که یکسر کهنه شده

است. تناقض اینجاست که نقد تاریخی به اینجا که می رسد، یکسر منکر تاریخ می شود.[۲۰]

بارت نشان داد که «تاریخ ادبیات» به نظر «ناقدان قدیمی» به معنای درهم شدن روش تاریخی با روش روانشناسیک است. در نتیجه آنان هرگز تاریخ آثار ادبی را ننوشته اند،[۲۱] بل تاریخ یا شرح زندگی مولفان این آثار را نوشته اند. مشهورترین نمونه در نقد قدیمی تاریخ ادبیات فرانسه نوشته‌ی گوستاو لانسون بود که بنیان سنتی نقد فرهنگستانی به کمال در آن نمایان است: این تاریخ شرح و ثبت تنش های روانی مولفان است. اینجا آثار ادبی چیزی جز اسنادی نیست که به کار اثبات درستی احکام ناقد در مورد منش روانی مولفان یا توصیف تاریخی و جامعه‌شناسیک محیط ادبی می‌آید. به گفته‌ی بارت در این حالت تاریخ ادبی به تاریخ تقلیل می‌یابد و ادبیات محو می شود.

در برابر کوهی از نوشته ها که درباره‌ی زندگی نویسندگان ساخته اند، به توصیف بارت از آندره ژید دقت کنیم: «او پروتستان بود، او پیانو می‌نواخت، او از اشتیاق یاد می‌کرد، او می‌نوشت.» چهار جمله‌ی کوتاه و بسنده. مارتین هیدگر نیز درباره‌ی فلاسفه چنین می‌نوشت. مثلاً درباره‌ی زندگی ارسطو: «دنیا آمد، کار کرد و مرد». به گمان هیدگر حدیث اندیشه، ارتباطی به نظرگاه فردی مولف ندارد. هستی به موضوع، موضوع به من فردی، اندیشه به روانشناسی یا به جهانبینی، وارد نمی شوند. هیدگر از «بیماری دوران ما» که دقت به روانشناسی مولف باشد، یاد کرده است.[۲۲] بارت تاکید می‌کرد که ما باید زندگی مولف را «در جای درست خودش» قرار دهیم، یعنی آن را پایه‌ی دلالت‌های معنایی اثر نشناسیم، نه اینکه یکسر انکارش کنیم. پیکارد، بارت را متهم کرد که در کتاب درباره‌ی راسین هم از روش زندگینامه‌نویسی سود برده است و هم به آن تاخته است. بارت، پاسخ می‌داد که «استفاده‌ی از روش زندگینامه‌نویسی یعنی برقرار کردن مناسبات نظامدار میان اثر و مولف و نه هر اشاره‌ای که به زندگی مولف شود».[۲۳]

انتقاد بارت به نقد فرهنگستانی پنج جنبه داشت: ۱) نقد ارزش ها و قاعده‌های اخلاقی که طرح یا در اثری ادبی کشف می‌کند، به گمانش جاودانی می‌آیند و ارتباطی به جامعه‌ای که اثر ادبی در آن نوشته شده است، ندارند. ۲) از دیدگاه روانشناسیک، نقد فرهنگستانی ساده‌گرا و جبرگراست. الگوی انسان در این نقد پیشا روانکاوانه است. ۳) نقد فرهنگستانی از زندگی مولف آغاز می‌کند، آنهم از زندگی «فرضی» مولف، چرا که آن زندگی در تمامیتش شناختنی نیست؛ اما اگر زندگی و روان مولف حتی شناختنی هم بود، باز کار اصلی آغاز از «زندگی متن» بود و نه زندگی مولف.[۲۴] ٤) نقد فرهنگستانی تنها

یک معنا در متن می‌یابد، آنهم «معنایی قالبی» و چنان به این معنا باور دارد که هیچ نکته‌ی دیگری را نمی‌پذیرد. ۵) ناقد فرهنگستانی هرگز به صراحت اعلام نمی‌کند که «ایدئولوژی» او چیست. استاد شگردهایی است که می‌توان آنها را «به نعل و به میخ زدن» خواند. این پنج جنبه‌ی نقد فرهنگستانی در باورها یا دگم‌هایی خود را نشان می‌دهند. بارت در **نقد و حقیقت** شماری از این باورها را شرح داد و نقد کرد. مثال اصلی او نوشته‌های پیکارد بود، اما کاستی‌های روش این نویسنده را به «جزم‌های نقد فرهنگستانی» وابسته دانست و آنها را در سه باور زیر خلاصه کرد: ۱) باور به وجود حقیقتی عینی که سرانجام خود را همچون یگانه معنای ممکن و موجود (مثلاً معنای یکه‌ی نمایشی از راسین) نشان می‌دهد ۲) باور به وجود مباحث بی‌ارزش یا «ممنوعی» که اگر ناقد به آنها بپردازد، از اعتبار کارش کاسته خواهد شد (مثلاً بحث از مناسبات و اخلاق جنسی در آثار راسین و...) ۳) باور به وجود معنای یکه‌ی واژگان، معنایی «طبیعی» و دگرگونی ناپذیر که در نهایت وجود هرگونه سخن نقادانه را غیرضروری می‌کند.[۲۵] «نقد نو» هیچ یک از این دگم‌ها را نمی‌پذیرد.

بارت به‌گونه‌ای مشروط به بنیان «علم ادبی» اعتقاد داشت، و همین نکته او را از فرمالیست‌های روسی جدا می‌کرد که زیر تاثیر پوزیتیویسم سده‌ی نوزدهم (و تا حدودی ستایش مارکسیسم از «سخن علمی») بودند. بارت در پیشگفتار کوتاهی که به مقاله‌ی «جنگ با فرشته» نوشت، تاکید کرد که هدف این مقاله به هیچ رو ارائه‌ی اصول نقد ساختارگرا نیست، و حتی نمی‌تواند دامنه‌ی بررسی ساختاری روایت را هم تعیین کند. چنین بررسی را نباید با کارکرد یک علم اشتباه گرفت، چرا که آیین و اصولی ویژه ندارد، خیلی ساده بخشی است از نشانه‌شناسی. ضابطه‌ی درستی هر تحلیل تازه از موضوعی (متنی) جدید، کاربرد قاعده‌های زبانشناسیک است. اما همین نکته روشن می‌کند که بررسی هر متن از تحلیل متون دیگر متمایز است. متن اینجا «متنی گشوده» خواهد بود که با ماهیت بی‌پایان زبان خواناست.[۲۶] در گفتگویی درباره‌ی کتاب **نظام رسم پوشاک** بارت گفت که برخلاف بسیاری از ساختارگرایان به «علم ادبیات» اعتقادی ندارد؛ هرچند خود روشی علمی در پیش گرفته است، اما به قوانین و نتایج قطعی علمی در ادبیات بی‌اعتقاد است. بارت ادامه داد که به نظرش نکته‌ی مرکزی نه نظریه‌ی علم ادبی بل «زبان علم ادبی» است. بارت در نگارش، با علم «گونه‌ای بازی پنهانی» دارد و این بازی استوار است بر بی‌اعتقادی نسبت به «سویه‌ی عینی ادبیات» زیرا «عینی‌گرایی هم چیزی است به خیال آمدنی و پندارگونه همچون سایر چیزها».[۲۷] بارت در **نقد و حقیقت** دستیابی به «گونه‌ای» علم ادبی را ممکن دانسته بود، اما پیدایش آن را موکول به شناخت «موضوع»

ادبیات کرده بود که بر این نکته تاکید داشت که آن علم نه آگاهی به محتوای ادبیـــات بل علم به اشکال ادبی و روش‌های بیان خواهد بود.[۲۸] نکته‌ای که اینجا به اشاره‌ای از آن می‌گذرم (و باید در بررسی جداگانه‌ای به آن پرداخت) این است که میان این باور آغازین بارت به «گونه‌ای» علم ادبی و نظریاتی که در واپسین دهه‌ی زندگیش طرح کرد، تفاوت هست. به نظر می‌رسد که او هرچه پیش رفت، باورش به «علم ادبی» کمتر شد. شاید بتوان نقطه‌ی عطف را (و این نکته را به هیچ رو با اطمینان نمی‌گویم) درمقاله‌ی «از کجا آغاز شود؟» (۱۹۷۰) یافت، که در آن بارت تاکید کرد که نقد ساختاری روشی اصولی، نهایی و قطعی ندارد تا بتوان با آن هرگونه متنی را شناخت: «قاعده‌های همگانی در آثار ساختارگرایان به منظور ارائه‌ی چنان روشی تدوین نشده‌اند».[۲۹]

موضوع آثار بارت گوناگون است: ادبیات، موسیقی، عکاسی، سینما، نقاشی، پوشاک، گرافیک، مسائل زندگی هرروزه، سیاست و... «ایدئولوژی» او هم از عقاید گوناگون شکل گرفته بود: تاثیر سارتر، مارکس، باشلار، برشت، فروید، سوسور، فرمالیست‌های روسی، رمانتیک‌های آلمانی، هوسرل، لیبرالیسم و... در نوشته‌های گوناگونش آشکار است. خود او گفته، لابد نیمی به طنز، نیمی به جد، که هرگاه بخواهد «می‌تواند در یک لحظه» از اگزیستانسیالیسم، مارکسیسم، فرویدیسم و ساختارگرایی استفاده کند. این نگرش التقاطی که راستی در هریک از آثارش یافتنی است، بدون آن روحیه‌ی آزادمنش رخ نمی‌داد. اما یک نقطه همواره در آثارش نقطه‌ی مرکزی محسوب می‌شد: هدفش نه کشف حقیقت پنهان آثـــار، بل **شناخت زبان** آنها بود. «شنـــاختی تا آنجا که ممکن است کاملتر.» او در پی کشف معانی نبود، بل می‌خواست قاعده‌های معنایی را کشف کند، یعنی امکاناتی که زبان برای معنا فراهم می‌آورد. اثر ادبی با زبان شکل می‌گیرد، نقد ادبی هم با زبان شکل می‌گیرد، اما موضوع آن «کشف زبان» است؛ نکته‌ی اصلی نه پیام بل رمزگان است. «همانطور که زبانشناس به معنای جمله کار ندارد، بل می‌خواهد ساختار صوری آن را بشناسد، ساختاری که به این معنا امکان وجود می‌دهد».[۳۰] ناقد ادبی هم باید ساختار صوری سخن ادبی را بشناسد. پس هر نقد به این اعتبار که سخنی است درباره‌ی زبان یک فرازبان است (نظام دلالتی خاصی یعنی ادبیات را بررسی می‌کند)، ولی از سوی دیگر به مثابه زبان (نقد ادبی خود یک سخن ادبی است) نظامی نشانه‌شناسیک می‌آفریند که خواهان بررسی تازه‌ای است (فرانقد یا نقدی بر نقادی) که جلوه‌ای از آن در برداشت‌های خواننده‌ی متن نقد ادبی وجود دارد، و در تحلیل نهایی چیزی نیست جز نشانه‌شناسی در همگانی‌ترین شکل آن. پس، نقد ادبی در یک لحظه هم ابژه است و هم

سوبژه؛ هم معناست و هم معناشناس. همین نکته ما را به اساس بحث بارت یعنی به «دلالت معنایی در زبان» راهنمایی می‌کند. وقتی بارت می‌گوید «آزادی آدمی در این است که برای چیزها نشانه می‌آفرینند».[۳۱] یا به بیانی دیگر، برای چیزها دلالت می‌آفرینند، از «انسان نشانه‌ساز» سخن می‌گوید. هدف اصلی او «شناخت جریانی ویژه‌ی انسان‌هاست. درک این نکته که چگونه آدمیان به چیزها معنا می‌بخشند».[۳۲] این درونمایه‌ی مشترک همه‌ی کتاب‌های بارت است.

حتی «رخداد» پرخروش ماه مه ۱۹۶۸ به چشم بارت، متنی می‌آید که می‌توان معانی آن را از راه «زبانی که به‌کار می‌گیرد» کشف کرد. در مقاله‌ی «نوشتار حادثه» که در همان سال ۱۹۶۸ منتشر کرد، نوشت: «تمامی حوادث ماه مه ۱۹۶۸ به سه روش نوشته شده‌اند»؛ از راه گفتار، نماد و خشونت؛ سپس افزود که دقت به گفتار، ساده‌ترین راه شناخت آن حوادث است و گفتار را به چهار دسته تقسیم کرد: ۱) بیان رادیویی (گزارش حوادث، با موانع و فاصله‌هایی که میان کنش و سخن وجود دارند، و البته مانع‌هایی ایدئولوژیک هستند ۲) مناسبت نیروها میان گفتار احزاب و دسته‌های گوناگون ۳) گفتار دانشجویان و سرانجام ٤) گفتار صریح و خشن (همچون شعارها). بررسی دقیق این چهارگونه (به سخن آمدن کنش‌ها) راهگشای فهم معنای کنش‌هاست.[۳۳]

درونمایه‌ی «کشف دلالت معنایی زبان» و «دانستن شیوه‌ی معنا بخشیدن به نشانه‌ها» موضوع کتاب **درجه‌ی صفر نوشتار** است. کتابی که به گفته‌ی بارت «تاریخ نوشتار» محسوب می‌شود.[۳۴] بارت نوشته است: «**درجه‌ی صفر نوشتار** در حکم تاریخ زبان ادبی است، نه تاریخ زبان است و نه تاریخ روش بیان (استیل) بل، خیلی ساده، تاریخ نشانه‌های ادبی است، یعنی آن نشانه‌ها که ادبیات با آن‌ها ادبیات می‌شود».[۳۵] اثر ادبی مناسبتی میان نویسنده و متن، یا رابطه‌ای میان نویسنده و خواننده نیست، بل مناسبتی است میان کنش دلالت و جهان. اگر ادبیات را یک نهاد بشناسیم، روش‌های تاریخی، جامعه‌شناسیک، یا روانشناسیک برای آشنایی با آن به کار خواهند آمد؛ اما اگر آن را گونه‌ای کنش آفریننده بدانیم، که به‌راستی چنین نیز هست، آن روش‌ها، ابزاری نابسنده خواهند بود و صرفاً دانش از دلالت به کارمان خواهد آمد.

بارت می‌گوید: «موضوع‌های آثار من سخت گوناگونند... اما همواره در یک پیکر اصلی جای می‌گیرند: دلالت موضوع‌های فرهنگی»؛[۳۶] و تاکید می‌کند که موضوع ادبیات در این میان مهمتر است، چرا که با زبان سروکار دارد. جایی دیگر نوشته است: «کار من به دست آوردن رشته‌ای از تحلیل‌های ساختاری است که هدف همه‌ی آنها گونه‌ای زبان غیرزبانشناسیک است».[۳۷] یافتن این فرا زبان یا «زبان غیرزبانشناسیک» وسوسه‌ی

همیشگی بارت بود. او خیلی زود به این نتیجه رسید که راهی برای رسیدن به این نتیجه وجود ندارد مگر استفاده از زبان. یاکوبسن کشف کرده بود که تجربه‌ی کودک از زمان اساساً وابسته به تجربه‌ی زبانی اوست. کودکان همواره پرسش‌هایی درباره‌ی ماهیت زبان طرح می‌کنند و به مرحله‌های پیشین فراگیری زبان اشاره دارند. آنان شیفته‌ی صحبت کردن درباره‌ی زبان هستند و کارکرد فرا-زبانشناسیک ابزاری مهم در تکامل زبانی آنهاست. کودک گذشته را چنین به یاد می‌آورد: «وقتی کوچولو بودم اینجوری حرف می‌زدم.» و گاه می‌کوشد تا «مثل یک بچه کوچولو» حرف بزند. به چشم او این بازی سخت جذاب است.[۳۸]

در فصل نخست دیدیم که سوسور، زبانشناسی را یکی از عناصر علم نهایی نشانه‌ها یا نشانه‌شناسی می‌دانست و معتقد بود که با یافتن بنیان نشانه‌شناسی می‌توان روش درستتری برای زبانشناسی یافت. بارت در رساله‌ی مشهورش با عنوان **درآمدی به نشانه‌شناسی** نظری یکسر خلاف نظر سوسور می‌دهد. او ثابت می‌کند که نشانه‌شناسی اگر بخواهد باقی بماند، راهی جز کاربرد روش‌های زبانشناسیک پیش رو ندارد. بارت در **نظام رسم پوشاک** گفته است: «زبان انسانی صرفاً، الگوی معنا نیست، بل بنیان معناست».[۳۹] با در اختیار داشتن محصول کار بارت، می‌توان حکم کرد که تنها به یاری روش‌های زبانشناسیک می‌توان «ساختارهای اصلی و مناسبات درونی پدیده‌های فرهنگی را درک کرد». این نکته استوار به دو رکن اصلی است: ۱) پدیدارهای اجتماعی و فرهنگی موضوع‌ها یا موارد بامعنا هستند و از این رو در حکم نشانه‌اند ۲) آنها دارای گوهری در خود نیستند، بل صرفاً در زمینه‌ی مناسباتی که با یکدیگر می‌یابند قابل شناخت می‌شوند؛ و از این رو الگوی آنها نشانه‌های زبانی است. ساختارگرایی استوار بر این نکته است که اگر کنش‌ها و دستاوردهای کار و اندیشه‌ی آدمی دارای معنا باشند، پس باید نظامی از تمایزها و مناسبات میان واحدهای کنش و تولید وجود داشته باشد که امکان حضور معنا را می‌دهد. به چشم یک تماشاگر بی‌خبر از تشریفات ازدواج در فرهنگی خاص (یا تماشاگر یک بازی فوتبال، که چیزی درباره‌ی قوانین این بازی نمی‌داند) کنش‌های افراد یکسر بی‌معنایند. تنها زمانی این کنش‌ها به نظر او دارای معنا می‌شوند که همچون نشانه‌هایی دانسته شوند و نظام‌های حاکم بر دگرگونی و مناسبات درونی آنها شناخته شود، یا قابل شناخت باشد. لوی‌استروس در پیشگفتاری که بر مهمترین آثار مارسل موس نوشته است، حکم کرده که «کنش‌های تک افتاده‌ی افراد هرگز در خود نمادین نیستند.» و معنای فرهنگی هر کنش خاص با شناخت نظام قاعده‌های مسلط دانسته و توضیح داده می‌شود.[۴۰] قاعده‌های زبان فارسی امکان می‌دهند تا ترکیبی از واج‌ها، به مثابه یک واژه، یا ترکیبی از واژگان همچون یک

جمله، یا ترکیبی از جمله‌ها همچون یک سخن با معنا باشند؛ و قواعد فرهنگی خاصی، امکان می‌دهند تا کنش‌هایی خاص به معنای «گل زدن»، «شعر گفتن»، «مودب بودن» و... باشند. فرهنگ به این اعتبار از رشته‌ای از نظام‌های نمادین شکل گرفته است. هنگامی که ما موضوع پژوهش خود را نه پدیده‌ی فیزیکی خاصی، بل دستاوردهای فرهنگی یا «مناسبات بامعنا» قرار می‌دهیم، کیفیت‌های «تعریف کننده»ی آن مناسبات تبدیل به مشخصاتی می‌شوند که تشخّص و تمایز را می‌آفرینند و به هر چیز امکان می‌دهند تا در نظام نمادین ویژه‌ای با معنا گردد.[۴۱] نشانه‌شناسی از این‌رو کارآست که هر موضوع پژوهش را یا نشانه‌ای می‌شناسیم و یا مجموعه‌ای از نشانه‌ها و مناسبات درونی آنها. در زبانشناسی می‌توان معنای قراردادی نشانه‌ها را آسان شناخت، اما در نظام‌های غیرزبانی خطر این که نشانه‌ها را دارای «معنای طبیعی» بدانیم، وجود دارد. با طرح قاعده‌های زبانشناسی همچون الگو می‌توانیم از چنین خطایی پرهیز کنیم. سوسور هم تاکید کرده است که زبانشناسی به دلیل طرح نظامی که حاکم بر قاعده‌های میان واحدهای زبان است، می‌تواند کارآیی بسیار داشته باشد.[۴۲] زبانشناسی روشی تحلیلی در اختیار می‌گذارد که در همه‌جا کاربرد دارد. البته بارت به این نکته باور داشت، اما آنچه او را از دیگر ساختارگرایان جدا می‌کرد، کاربرد این روش یا بهتر بگوییم هدف بررسی بود. بارت آشکارا در پی یافتن حقیقتی قطعی و یقینی خدشه‌ناپذیر و علمی نبود. سوزان سونتاگ یادآور شده است که بارت به سنتی کهن در «اندیشه‌ی فرانسوی» پایدار مانده بود: در پی زیبایی بود. بیشتر با «زیباطلبی» سروکار داشت و نه با علم.[۴۳]

۲

بارت گونه‌ای نظام «کُدگذاری» را در تمامی جنبه‌های زندگی جامعه‌ی جدید یافته است، از لباس پوشیدن و غذا خوردن تا سویه‌های زندگی فرهنگی، اقتصادی و غیره. همچون مثال، قاعده‌های غذا خوردن را در نظر بگیریم. غذاها از دیدگاه محور جانشینی براساس همانندی‌های خود نظم می‌یابند و از دیدگاه محور همنشینی براساس نظم پیاپی در کنش خوردن. اگر ما به «صورت غذای» یک رستوران، به‌گونه‌ای عمودی بنگریم، با نظم همنشینی روبرو می‌شویم. نخست سوپ، سپس به ترتیب پیش‌غذا، غذای اصلی همراه با سالاد، و دسر. نوشیدنی معمولاً همراه با «پیش‌غذا»، یا پیش از آن آماده می‌شود. پس از دسر هم می‌توان قهوه‌ای سفارش داد. این «زبان» یک رستوران فرانسوی یا «نظم و شیوه‌ی غذا خوردن فرانسوی‌ها»ست. اما در ایالات متحد، سالاد را میان پیش‌غذا و غذای اصلی می‌خورند. این «زبان»، از نظر فرانسوی‌ها، «غیردستوری» است. اکنون، اگر به «صورت

غذا»ی رستوران به گونه‌ای افقی بنگریم، در پی عنوان سوپ، انواع آن آمده‌اند، می‌توانیم میان سوپ جو، سوپ گوجه‌فرنگی و... یکی را انتخاب کنیم. همچنین میان انواع «پیش غذا» و سپس میان انواع غذا، سس سالاد، نوشابه، دسر و حتی در مورد میزان پخت گوشت در غذای اصلی امکان گزینش داریم. اینجا با نظم جانشینی روبرو هستیم. از ساحتی دیگر می‌توان گفت که در حالت نخست با «زبان» و در حالت دوم با «گفتار» رویارو ییم.[۴۴] این روش زبانشناسیک در بسیاری از موارد زندگی هرروزه‌ی ما به کار می رود. بارت در مورد نظام پوشاک، فضای شهر و معماری، معماری داخلی خانه‌ها و خلاصه بسیاری از جنبه‌های زندگی هرروزه این روش را کارآ می‌دانست، و ثابت کرد که زندگی هرروزه‌ی ما به گونه‌ای زبانشناسیک نظم یافته است. این مفهوم از «کُدگذاری» را بارت در مورد ادبیات نیز به‌کار گرفته است. او به طرح یاکوبسن در مورد ارتباط، این نکته‌ها را افزود: زمینه‌ی ناب وجود ندارد، هر زمینه‌ی نظام ارتباطی به نقد «کدگذاری» شده و بر اساس قاعده‌های زبانشناسیک شکل گرفته است. خطای «رآلیست‌ها» همواره این است که می‌پندارند با زمینه‌ای نهایی و قطعی سروکار دارند؛ درحالیکه فقط با قاعده‌ی ویژه‌ی «کدگذاری» روبرویند. بارت نشان داد که «واقعیت» آن‌سان که بالزاک می‌دید و طرح می‌کرد از یک نظام کدگذاری پیشین متاثر بود. نکته‌ی مهمتری که بارت برآن تاکید داشت این بود که واقعیت مورد بحث بالزاک با واقعیت مورد بحث استاندال تفاوت دارد.

تا پیش از روش بررسی ساختاری متن، خواندن عبارت بود از تقلیل متن به معانی خاصی که از زمینه‌ای یکسر جدا از متن به دست آمده‌اند. بارت، اما، وجود معنایی خارج از متن را نمی‌پذیرد. از این‌رو به نظر او خواندن، نه تقلیل متن به چیزی است و نه یافتن معنایی بیرون از متن. زبانشناسی از آنجا که نه به معنا، بل به شکل توجه دارد، روش درست خواندن را نیز آموزش می‌دهد.[۴۵] بارت از رساله‌ی **درآمدی به نشانه‌شناسی** نتیجه گرفت که زبانشناسی خود را به تمامی شاخه‌های نشانه‌شناسی، و زبان خود را به تمامی «نظام‌های بیان یا دلالت» تحمیل می‌کنند. کار بارت در شناخت «زبان رسم پوشاک» (مُد لباس) بیشتر اثبات این نکته است که حتی در نظام‌های ویژه‌ی پوشاک (در مثال او، پوشاک فرانسویان اواخر دهه‌ی ۱۹۵۰) قاعده‌ها و اصول زبانشناسی حاکم است. او این کار را با بررسی چند «مجله‌ی مُد» ــ شماره‌های پیدر پی در طول یک سال ــ انجام داد.[۴۶] کتاب **نظام رسم پوشاک** درباره‌ی شیوه‌ی پوشاک افراد، یا قواعد پوشاک بنا به احکام «مجله‌های مُد» نیست. هدف اصلی شناخت «نظام دلالتگری» این نشریه‌ها، یعنی فهم معانی به یاری نشانه‌شناسی است. لباس‌ها ــ همچون متون ادبی ــ جهانی از نشانه‌هایند؛ همانطور که شناخت معانی محتمل متن کار نشانه‌شناسی زبان ادبی است، در مورد فهم نظام

معنایی رسم پوشاک نیز نشانه‌شناسی کارآست. بارت برای نگارش کتاب **نظام رسم پوشاک** شش سال کار کرد، این کتاب از سوی ساختارگرایان به عنوان «نمونه‌ی عالی روش‌شناسیک» ستایش شد.[۴۷] پیشتر بارت از تشابه میان نظام پوشاک و ادبیات یاد کرده بود: «کارکرد هردو نظام، نه ایجاد ارتباط با معنایی عینی و بیرونی که پیش از نظام وجود داشته باشد، بل آفرینش گونه‌ای توازن کارکردی است».[۴۸] در **درآمدی به نشانه‌شناسی** نیز اساس این حکم تکرار شده است. نظام رسم پوشاک ــ آن‌سان که در «نشریه‌های مُد» معرفی می‌شود ــ یک زبان است. مستقل از شیوه‌ی فردی لباس پوشیدن، رشته‌ای است نظامدار از نشانه‌ها و قاعده‌ها. اما در «زبان رسم پوشاک» برخلاف زبان، حدود نظام را نه همگان، بل گروهی خاص (مُدسازان) کدگذاری و تعیین می‌کنند. در همین حال، سویه‌ی تجریدی زبان، اینجا بیان مادی می‌یابد و از این جهت به زبانی نوشتاری نزدیک می‌شود. اما در تصاویر و عکس‌های «نشریات مُد» زبان رسم پوشاک، آن شکل یکسر تجریدی را از دست می‌دهد، چرا که لباس‌ها را به تن افراد انسانی می‌بینیم. این افراد ــ و در بیشتر موارد زنان زیبا و جوان ــ چنان تصویر و معرفی می‌شوند که ما بپذیریم پوشاک آنان بیانگر قاعده‌ها و «زبان» است و نه نشانه‌ی سلیقه‌ی شخصی آنها در ترکیب و گزینش پاره‌های گوناگون لباس‌ها.[۴۹] آشکارا، در دهه‌ی ۱۹۸۰، در کشورهای غربی «گفتار» در نظام رسم پوشاک اشکال متنوعتری یافته است و قوانین و رمزگان «زبان رسم پوشاک» دگرگون شد. پیشتر براساس این زبان، انواع محدودی از گفتار شکل می‌گرفت، اما امروز این «گفتارها» سخت متنوع شده‌اند تا آنجا که «زبان اصلی و قواعد نهایی» را بسیار دشوار می‌توان یافت.

نظام پوشاک، در نهایت استوار به قرارداد است. این نظام با اهمیت دادن (معنا بخشیدن) به پاری از اجزاء، انواع را می‌آفریند و در نتیجه امکان جانشینی را فراهم می‌آورد. کار نشانه‌شناس درک سازوکار تولید این معناست. بارت در گفتگویی بر اهمیت «نظام رسم پوشاک» تاکید کرد و یادآور شد که نویسندگانی چون بالزاک، میشله و پروست، به «زبان پوشاک» آگاه بودند. اما کار او باید از احکام استعاری به تحلیلی مشخص و فنی می‌رسید. پوشاک یکی از ابزار ارتباطی است که هم حضوری مادی دارد که هرروزه به چشم می‌آید و هم حضوری «فکری».[۵۰] بارت شرح می‌دهد که در کتابش عکس و تصویر به‌کار نرفته است، زیرا کتاب اساساً استوار است به توصیف نوشتاری (شرح عکس‌ها در مجله‌های مُد) و لزوماً توصیف به دیدن مرتبط نمی‌شود؛ چرا که هرگونه توصیف کلامی خود نظام اندیشمندانه‌ی نابی است: «نگارش بازتاب ساده، یا برگردان ساده‌ی تصاویر و کلام نیست، نظامی است در خود کامل».[۵۱] البته کتاب **نظام رسم پوشاک** چند نظام دلالت معنایی متفاوت را مطرح می‌کند: لباس‌ها، عکس‌ها، و زبان نوشتاری. اما تحلیل از این

چندگونگی صرفاً به دنبال تحلیل از زبان امکانپذیر است.[۵۲] لباس هایی که در «مجله های مُد» می‌بینیم با لباس هایی تفاوت دارند که مردم در خیابان برتن می‌کنند. شاید بهتر باشد که بگوییم «غیرواقعی» هستند، اما بارها بیش از لباس‌های واقعی ابزار خیالپردازی همگانی می شوند. نمایشگر گونه‌ای فاصله‌ی واقعیت با ناکجاآبادند، همچون فیلم های همه‌پسند، داستان های مصّور، و رمان های پرفروش و همه‌پسند.[۵۳]

بارت گفته است که با نگارش **اسطوره‌شناسی** دانست که زبانشناسی روش اساسی را در اختیار پژوهشگر قرار می‌دهد. **نظام رسم پوشاک** همچون تمرینی بود تا درستی این نکته اثبات شود. او نخست می‌خواست از بررسی لباس زنان در خیابان ها آغاز کند، اما زود به این نتیجه رسید که زبان نوشتاری بیان این لباس ها در نشریه ها، روش درست کار را در اختیارش قرار می‌دهد. بارت گفت که «دیگر مطمئن شده‌ام که به هیچ موضوع فرهنگی، بیرون زبان نمی‌توان اندیشید».[۵۴] نظام پوشاک استوار به قرارداد است. اگر پوشاک دلالت معنایی اجتماعی نمی‌داشت، آنگاه تنها لباس‌های با دوام خریداری می شد و هرکس زمانی لباس های تازه می‌خرید که لباس های قبلی کهنه و فرسوده شده باشند؛ اما به دلیل معانی خاص و قراردادی اجزاء لباس، ترکیب های گوناگون و متنوعی به وجود می‌آیند که اساس «رسم پوشاک» یعنی مُد لباس هستند. برای یافتن کارکرد این نظام، بارت تصاویر و نوشتارهای مجله های مُد را بررسی کرد و مورد دوم را «رسم پوشاک نوشته شده» نامید.[۵۵] بارت در فصل نخست کتاب (که عنوان «روش» دارد) روش زبانشناسیک خود را مطرح کرد. او لباس پوشیدن (Vetement) را در حکم زبان دانست و عادت و رسم پوشاک (Habillement) را در حکم گفتار. رسم پوشاک گونه‌ای گزینش شخصی نشانه هاست و اشکال گوناگون آن انواع ظهور «زبان پوشاک» هستند. شرح و توصیف های نوشتاری که در مجله های مُد می‌آیند به معنای زبانشناسیک «گفتار» است (در شکل ثبت شده‌اش در نظام علائم نوشتاری) اما در گستره‌ی نظام پوشاک «زبان» است. این دوگانگی قاعده‌ی اصلی بررسی ساختاری در مورد «رسم پوشاک نوشتاری» است.[۵۶] از این رو «روش پوشاک» موردی شخصی است و آن را گفتار می‌نامیم، «زبان پوشاک» موردی همگانی است و آن را زبان می‌خوانیم. تمامی جامعه زبان پوشاک را از راه کارکرد گروهی از طراحان و «مُدسازان» یعنی مراکز اصلی تولید پوشاک، می شناسند. این میانجی سازنده‌ی «سخن پوشاک» است که نشریات مُد لباس و آگهی های تبلیغاتی (و در مواردی رسانه های همگانی) این سخن را مطرح می‌کنند.[۵۷] اما چه نیازی به وجود نوشتار در مجله های مُد هست؟ بارت در مقاله‌ی «نظریه‌ی بیان تصاویر» از یک آگهی تبلیغاتی یاد کرده است: تصویر فنجانی قهوه که بخار از آن برمی‌خیزد. این تصویر به تنهایی گویاست (رساننده‌ی

معناست) اما شرحی هم کنارش نوشته شده است: «تازه، طبیعی، خوش‌طعم»، این نوشته (که تکرار معناست) چه ضرورتی دارد؟ بارت می‌گوید «زبان یعنی قدرت».[۵۸] هرچه هم که نوشته‌های مجله‌های مُد ابلهانه یا ساده‌گرا به نظر آیند و توضیح مواردی آشکار بنمایند، باز «معنا را تحکیم می‌کنند.» این زبان نوشتاری امکان «مانور» دارد. همچون موقعیت زن در جامعه‌ی بورژوایی است و آن را بازتاب می‌کند: «نادان، کودک و در همان حال مهم».[۵۹] اما، از سویه‌ی کارکردی یا بهتر بگوییم تبلیغاتی، دستکم سه‌گونه زبان فرعی دارد: ۱) زبان تبلیغی برای ثروتمندان، روشن می‌کند که لباس از چه نوع پارچه و چه موادی ساخته شده است ۲) زبان تبلیغی برای کارگران، روشن می‌کند که بهای آن کم است و دوامش زیاد ۳) زبان تبلیغی برای طبقه‌ی متوسط: کارکردی خاص دارد، موجد رویاست، به عنوان مثال در یک آگهی تبلیغاتی، کنار تصویر لباس بر تن زنی جوان آمده است: «لباسی کــه مانه آرزو داشت آن را نقاشی کند». هدف بارت در **نظام رسم پوشاک** تدوین دستور کاملی برای زبان پوشاک بود. خــود بارت یک‌بار اعتراف کرد که قیاس با یک کتاب دستور زبان را در نگارش این کتاب همواره در نظر داشته است.[۶۰] او شصت عنوان مختلف یافت که تمامی پاره‌های لباس‌ها را می‌توان در آنها جای داد و سی روش مختلف ترکیب که مناسبت این پاره‌ها را نشان می‌دهند.

دقت به روش‌های زبانشناسیک بارت را به طرح مباحث جذابی کشانده است. مثلاً به بحثی که او در مورد «نام‌های خاص» کرده است دقت کنیم: «نام‌های خاص را مهم می‌دانم، یگانه متنی که درباره‌ی پروست نوشته‌ام درباره‌ی نام‌های خاص در آثار اوست. پروست خود فلسفه‌ای درباره‌ی نام‌های خاص داشت. رابطه‌ی معمایی ما با نام‌ها به راستی رابطه‌ای است با دلالت، با لذت و حتی شاید بتوان گفت با سرخوشی».[۶۱] بارت از خاطرات کودکیش، نام‌های خاص و شهربایون در کتاب **رولان بارت** یاد کرده است. یک‌بار گفت: «به نام‌های خاص حساسم... بارها به این فکر افتاده‌ام که پیروزی نویسنده‌ای در رمان به موفقیت او در یافتن نام‌های درست برای شخصیت‌ها بستگی دارد».[۶۲] بارت در مقاله‌ی «بررسی ساختاری داستانی از ادگار پو» (۱۹۷۳) نام خاص را «امیردال‌ها» خوانده است که «معناهای ضمنی بسیار دارد، هم از دیدگاه اجتماعی و هم از نظر نمادین»؛[۶۳] در کتاب **رولان بارت** از خود با چهار عنوان مختلف یاد کرده است: من، و، ر.ب، و گاه شما. خود گفته است: «عنوان من، در واقع نام منِ خیالپرداز است. هرگاه می‌گویم من، بی‌شک غرقه در خیالم.» عنوان او نمایشگر فاصله است. او غایب است، با من فاصله دارد: «فاصله، درست به همان معنای مورد نظر برشت.». وقتی می‌گوییم او، از دوری و تمایز زمانی حرف می‌زنیم «شاید هم بتوان گفت که به معنای دقیق واژه، او، مرده

است».[۶۴] با در نظر گرفتن این نکته‌ی آخر، آیا می‌توان گفت که اصرار شیخ ابوسعید ابوالخیر به اینکه از خود همچون «ایشان» یاد کند، به معنای مرگ خود اوست؟ جز این است که شیخ می‌خواست «من» خود را بکشد،[۶۵] اما این «من» همواره در فاصله‌ای دورتر، همچون «ایشان» باز ظاهر می‌شد. یا وقتی لئون تروتسکی در **تاریخ انقلاب روسیه** از خود با عنوان «او» یاد می‌کند، آیا بی‌آنکه خود بداند، از دورانی سپری شده، آرمان‌هایی از کف رفته، و قهرمانی مرده حرف نمی‌زند؟ به بحث بارت بازگردیم. او «شما» را جایی به‌کار برده است که در صدد محکوم کردن خویشتن است: «گونه‌ای کنش و بیان پارانوییک» و سرانجام «ر.ب» را در مواردی آورده است که منش و کنش‌های او ناشناخته و آمیخته به ابهام هستند.[۶۶]

تا اینجا آشکار شده است که روش کار بارت گستره‌ای وسیعتر از نقد و نظریه‌ی ادبی را دربرمی‌گیرد و در مورد تمامی سویه‌های زندگی اجتماعی - فرهنگی کارآست. بارت کار خود را «اسطوره‌شناسیک» خواند و البته مفهومی گسترده‌تر از آنچه تاکنون ــ و به ویژه در آثار لوی استروس ــ در مورد اسطوره مطرح شده است، در سر داشت. از مقاله‌های کتاب بارت **اسطوره‌شناسی‌ها** می‌توان شِمایی همچون شمای ارتباطی یاکوبسن به دست آورد. بنا به این طرح فرستنده، متن را خطاب به گیرنده می‌فرستد، البته در بیشتر مثال‌های بارت فرستنده، نویسنده است و گیرنده، خواننده است. متن ساختاری از نشانه‌هاست که ارزش‌هایی تعیین شده و مفروض دارد، و خود این ارزش‌ها، تعیّن‌های خود را از ساحت دلالت‌گونه به دست می‌آورند. تعیّن‌ها و دلالت‌های ارزشی که نویسنده مطرح می‌کند، لزوماً با آنچه خواننده دریافت می‌کند یکی نیستند. در مواردی (همچون جایی که خواننده با متنی روبروست که به زبانی بیگانه نوشته شده است و او با آن زبان آشنا نیست) این ارتباط مطلقاً برقرار نمی‌شود. رابطه‌ی فرستنده و گیرنده با ارزش‌ها و دلالت‌ها زیر تاثیر تاویل آنهاست. اینجا تاویل در کلی‌ترین معنایش آمده است که دربرگیرنده‌ی تجربه‌های فردی و کارکرد نیروهای اجتماعی است. جنبه‌ی تبلیغات و پیش‌فرض‌های سیاسی، اخلاقی، دینی و غیره، در فهم خواننده از ارزش‌ها و دلالت اهمیت تعیین‌کننده‌ای دارد. بارت در مقاله‌ی «اسطوره، امروز»[۶۷] (که در سپتامبر ۱۹۵۶، زمانی که جنگ الجزایر شدت می‌گرفت، منتشر شد) درباره‌ی تصویری که روی جلد مجله‌ی پرفروش «پاری ماچ» چاپ شده بود، بحث کرد. در این عکس رنگی، سربازی سیاهپوست، بومی یکی از مستعمرات فرانسه، دیده می‌شود که در لباس نظامی ارتش فرانسه، به پرچم فرانسه سلام می‌دهد. بارت شرح داد که معنای این عکس را می‌توان از مناسبات میان نشانه‌هایش شناخت. مناسباتی که گیرنده (در اینجا

ناشر، سردبیر و عکاس مجله) آنها را تعیین کرده‌اند: «فرانسه امپراتوری بزرگی است... همه‌ی پسران این مادر میهن جدا از رنگ پوست خود، وفادارانه، زیر سایه‌ی پرچمش به میهن خدمت می‌کنند... پاسخی بهتر از این شور و شوق یک سیاهپوست در خدمت به ستمگرانش نمی‌توان یافت تا پیش روی بدگویان به نظام استعماری گذاشت».[۶۸] در واقع اینجا عکاس/ ناشر «پاری ماچ» عکسی را به خواننده‌ی مجله ارائه کرده‌اند که در آن تعیّن ارزشی عبارتست از تعلق سربازی سیاهپوست به ارتش فرانسه تا به این معنا دلالت کند که تمایز نژادی در ارتش و جامعه‌ی فرانسه وجود ندارد. و این تاویل ناشر و عکاس است که می‌کوشند تا از راه طرح ارزش خاصی، تعیّن ارزشی مورد نظرشان را به خواننده بقبولانند. فالکز می‌نویسد که می‌توان طرح مورد بحث بارت را گسترش داد و خود رولان بارت را هم وارد آن کرد. بارت چه کرده است؟ او خواننده را با دلالت دوم آشنا کرده است. عکاس/ ناشر «پاری ماچ» از این تعیّن ارزشی که سربازی سیاهپوست به پرچم فرانسه سلام می‌دهد، دلالت یک را مطرح کرده بودند: تمایز نژادی در ارتش و جامعه‌ی فرانسه وجود ندارد. اکنون بارت دلالت دوم را پیش می‌کشد: نیرویی می‌خواهد به ما بقبولاند که تمایز نژادی در ارتش و جامعه‌ی فرانسه وجود ندارد.[۶۹] این تاویل رولان بارت است.

نخستین گام در راه طرح نظری ایدئولوژی در پیکر سخن نشانه‌شناسیک را، بارت با انتشار **درجه‌ی صفر نوشتار** به سال ۱۹۵۵ برداشته بود.[۷۰] میان این کتاب بارت و **ادبیات چیست؟** ژان پل سارتر شباهت‌های زیادی می‌توان یافت. هردو برداشت شخصی خود را از تکامل ادبیات فرانسه در سیصد سال گذشته بیان کردند و از آن برای درک موقعیت کنونی نگارش ادبی در فرانسه سود جستند. هردو تحلیل جامعه‌شناسیک/ تاریخی را به کار گرفتند و هریک به گونه‌ای ادبیات را «متعهد» دانسته‌اند. بارت معتقد بود که تا سال ۱۶۵۰، زبان فرانسه چندان کمال نیافته بود تا نویسندگان بتوانند اهمیت شیوه‌ی نگارش شخصی و شیوه‌ی بیان را کشف کنند. اما با کامل شدن نظام نحوی و واژگان ضروری، «آثار خیالی» به زبانی نوشته شدند که به سرعت به عنوان «زبان ادبی» شهرت یافت. این زبان شیوه‌ی نگرش و جهانبینی طبقه‌ی متوسط حاکم را بازتاب می‌کرد. نویسندگان همگی در این نظر شریک بودند که هدف ادبیات ایجاد ارتباط است. کار ادبی به معنای دستیابی به نظری خاص بود که با تکامل نسبی آن در ذهن، واژگان برگزیده می‌شوند و نظر را به خواننده و مخاطب انتقال می‌دهند. بارت البته با این نگرش مخالف بود و همچون تریستان تزارا می‌اندیشید که «اندیشه میان لب‌ها ساخته می‌شود»؛[۷۱] و راهی برای جدا کردن ایده از زبانی که آن را بیان می‌کند نمی‌دید. به نظر بارت، حتی رمانتیک‌ها هم جدا از شورشی

که علیه کلاسیک‌ها برپا کردند، این دیدگاه اصلی کلاسیک‌ها را پذیرفته بودند که «زبان وسیله است».[۷۲] بارت شرح داد که گسست راستین، حدود سال ۱۸۴۸ و همچون نتیجه‌ی انقلاب ۱۸۴۸ رخ داد. پس از ۱۶۵۰ دومین تاریخ مهم در تاریخ ادبی فرانسه سال ۱۸۴۸ است. پس از انقلاب کبیر، جامعه‌ی فرانسه به سه طبقه‌ی اجتماعی متمایز تقسیم شده بود: کارگران صنعتی، اشرافیت زمیندار و طبقه‌ی متوسط حاکم. با تکامل پیکار طبقات، طبقه‌ی حاکم این دیدگاه را رد کرد که «زبان همواره به گونه‌ای بنیادین اقناع کننده است و استوار به مکالمه. یعنی زبان شکل دهنده به جهانی است که در آن آدمی تنها نیست و واژگان فاقد آن بار دهشتبار چیزها هستند و سخن گفتن همواره به معنای ایجاد ارتباط با دیگران است».[۷۳] بارت می‌نویسد آنچه فلوبر را از بالزاک جدا می‌کرد، مفهوم متمایزی است که او از زبان در سر داشت، و این نتیجه‌ی سال خونین ۱۸۴۸ است. فلوبر در «شیوه‌ی بیان (استیل) شخصی» از بالزاک جدا شد، چون زبانی متفاوت را می‌شناخت. بالزاک به برداشت کلاسیک‌ها نزدیک بود و زبان را ابزاری طبیعی و درست برای ارتباط و ارائه‌ی نظر درباره‌ی تجربه‌ی آدمی می‌دانست، درحالیکه فلوبر رویکردی آمیخته با شک، و با تاکید برسویه‌ی ناخودآگاه زبان، و بر این «ابزار بیان درون»، داشت. از فلوبر به اینسو، ادبیات دیگر منشی طبیعی محسوب نمی‌شود که فرآورده‌ی گریزناپذیر توان آدمی در گفتن و نوشتن باشد؛ یعنی ابزاری برای ایجاد ارتباط نیست، بل امکانی ویژه، یا تصادفی، یا گزینشی محسوب می‌شود.

آشکارا، اساس کتاب **درجه‌ی صفر نوشتار** تا حدودی وابسته به روش تاریخی-جامعه‌شناسیک است. اینجا مناسبات تولیدی و سویه‌ی سیاسی پیکار طبقات، تعیین کننده‌ی تکامل ادبیات و روش‌های ادبی، شناخته شده است. اما، از سوی دیگر بارت بر زبان تاکید کرده، و همین نشان می‌دهد که از همین کتاب نخست، او چندان هم به احکام تاریخی- جامعه‌شناسیک پایبند نیست. هنگامی که بارت «این کنش آگاهانه» را می‌ستاید که «زبان را برای کار خویشتن برگزینیم» و آن را «فلوبری کردن نگارش» می‌خواند، نه‌تنها از سخن مارکسیستی، بل از سارتر هم فاصله می‌گیرد. بارت در **درجه‌ی صفر نوشتار**، این قاعده را حتی درباره‌ی شعر نیز به کار گرفت و از بنیان نظر کلاسیک که شعر را «شکل منظوم بیان عقاید» می‌خواند، انتقاد کرد. او نشان داد که پس از رمبو، ماهیت شعر دگرگون شد و «شعر تبدیل به کنشی شد که دیگر، انسان را پیش روی انسانی دیگر قرار نمی‌دهد، بل رویاروی غیرانسانی‌ترین تصاویر طبیعت می‌گذارد: بهشت، دوزخ، گستره‌ی قدسی، جنون، هر چیز ناب و غیره».[۷۴] اینجا تمایز راستین و ژرف میان شعر و نثر مطرح می‌شود. در حالیکه نثر هنوز تا حدودی و به گونه‌ای نسبی منش ارتباطیش را حفظ کرده

است (البته رویکرد نویسنده به زبان شخصی است، اما منش اصلی سخن و متن همچنان انتقال ایده و پیام است). شعر واژگان را نه به قصد روشنگری یا انتقال معانی، بل برای مبهم کردن آنها به‌کار می‌گیرد. در شعر واژگان مواردی در خود هستند. شاعر آگاه است که معانی بی‌شمارند و به دست نیامدنی. و او تنها می‌تواند «ایده‌ها را مبهم کند» (و این اصطلاحی است که مالارمه به کار برده است). در شعر هر واژه تمامی امکانات را در خود گرد آورده است. از این‌روست که در نویسندگی نیز هرجا که هدف ایجاد ابهام باشد نثر به شعر نزدیک می‌شود. این نکته بدین معنا نیست که نثر ادبی ناگزیر است که قاعده‌های قطعی و دگرگونی ناپذیر زبان را به‌کار گیرد. هر متن ادبی، به هررو گریزی است از آن قاعده‌ها که «محکم و فولادین» می‌نمایند و هرکس را ناگزیر از پذیرش قراردادهایی می‌کنند که خود در تدوین آنها شرکت نداشته است، اما در زبان هرروزه برای ایجاد ارتباط به کارشان می‌گیرد. در ارتباط ادبی، اما، این قاعده‌ها می‌شکنند، زبان ادبی، آگاه یا ناآگاه، فراتر از هر قاعده‌ای می‌رود. بارت در سخنرانیش در کلژ دوفرانس (۷ ژانویه ۱۹۷۷) ادبیات را به معنای «گریز از اقتدار زبان» و «انقلاب مداوم زبان» خواند؛ و ادامه داد: «مقصودم از ادبیات نه یک اثر، نه مجموعه‌ای از آثار، و نه حتی تجارت یا آموزش، بل نگارش پیچیده‌ی علامت‌ها، گونه‌ای پراتیک است: پراتیک نوشتن».[۷۵]

آنچه بارت «شیوه‌ی نگارش سفید یا بی‌طرف» خوانده و جایی آن را در حکم «درجه‌ی صفر نوشتار» دانسته است، نزدیک شدن به شیوه‌ی نگارش روزنامه‌ها، یعنی لحن گزارش گونه، غیرعاطفی و سرد است. او می‌نویسد که تا میانه‌ی سده‌ی نوزدهم این شیوه مورد پسند نویسندگان نبود، رآلیست‌های فرانسوی این شیوه را مغایر با آرزوی شرکت نویسنده در کنش می‌یافتند. آنان حضور خود را در شرکت در روایت می‌دیدند و همه چیز را از صافی فرهنگ، اخلاق، سیاست و اشارات اندیشگرانه گذر می‌دادند و می‌پذیرفتند که سرانجام به بیان قالبی و طرح کلیشه‌های تکراری برسند. از سده‌ی هفدهم تا پایان سده‌ی نوزدهم، ادبیات فرانسه را «شیوه‌ی نگارش کلاسیک» شکل داد که پیش از هر چیز «زیبایی‌شناسی بیانگر و دلالتگر» است.[۷۶] خواندن در این ادبیات به معنای یافتن «مصداق» است. مادام دولافایت در توضیح واکنش کنت دوتنده که از خیانت همسرش با خبر شده است می‌نویسد: «او به همان چیزهایی اندیشید که مردان در چنین موقعیتی به گونه‌ای طبیعی به آنها فکر می‌کنند» و بالزاک در توصیف بارون اولو در داستان «سارازین» می‌نویسد «او یکی از آن مردان بود که چشم‌هایشان با دیدن بانویی زیبا می‌درخشـــد» در این دو مثال درک زبان متن، به معنای درک جهانی است که متن به آن دلالت می‌کند، یا به زبان دیگر ادراک یعنی آشنایی با رمزگان، و با قراردادهای از پیش تعیین شده. اما در

بیگانه نوشته‌ی آلبر کامو «زبان شفاف است» و عقاید براساس خویش استوارند و نه براساس دلالت به چیزی دیگر و «اندیشه مسوولیت خود را به عهده می‌گیرد». البته **بیگانه** به‌گونه‌ای کامل از تحمیل قاعده‌ها، قراردادها و رمزگان نویسندگی رها نیست (هیچ داستانی، از این همه آزاد نیست) و استعاره‌ها، تصویرها و رمزهایی دارد که واقعیت را تکرار می‌کنند. اما کامو گامی به سوی «بی طرفی ناب» برداشته است.

وابستگی به تحلیل تاریخی و جامعه‌شناسیک در بیشتر مقاله‌هایی آشکار است که در **اسطوره‌شناسی‌ها** گرد آمده‌اند. تنها در واپسین مقاله یعنی «اسطوره، امروز» گسست به نتیجه‌ی جدی می‌رسد. البته تمامی مقاله‌ها در قلمرو بررسی نشانه‌شناسیک نیز جای می‌گیرند و اساس بحث در آنها نیز دلالت هست، اما منش ناتمام (و شاید بتوان گفت التقاطی) آنها را نباید از نظر دور کرد. به دلیل وجود همان مبنای نشانه‌شناسیک تمامی مقاله‌ها (حتی آنها که به سیاست روز یا حادثه‌ای اجتماعی و خاص در فرانسه‌ی دهه‌ی ۱۹۵۰ مربوط می‌شوند) امروز خواندنی هستند. خود بارت در پیشگفتار کوتاهی که در ۱۹۷۰ برای کتاب **اسطوره‌شناسی‌ها** نوشت تاکید کرد که نوشته‌های کوتاه این کتاب از یکسو «نقدی ایدئولوژیک بر زبان فرهنگ همه‌پسند» هستند و از سوی دیگر «نخستین تدوین نشانه‌شناسیک این زبان محسوب می‌شوند».[۷۷] در کتاب، گاه زبان قهرمان اصلی است. همچون مقاله‌ی «آداموف و زبان» که در آن «وضعیت اصلی نمایشنامه‌ی **پینگ‌پونگ**» اساساً موقعیتی زبانشناسانه، و واقعیت نمایشی «نمایش موقعیت زبان» دانسته شده است.[۷۸] هدف اصلی بارت که در «پیشگفتار ۱۹۷۰» بر آن تاکید کرده است، یعنی نمایش «نظام نشانه‌های فرهنگ خرده‌بورژوا که خود را همچون ماهیت اصلی نظام فرهنگی جامعه وانمود می‌کند» هدف و نکته‌ی اصلی نمایش آداموف هم بود: چگونه زبان، خود را همچون عامل مسلط در زندگی فرهنگی برقرار می‌کند؟ چگونه زندگی همچون پیوست یا حتی زایده‌ی این زبان نمایان می‌شود؟ در بیشتر مقاله‌های کتاب **اسطوره‌شناسی‌ها** زبان همچون قهرمانی ناشناخته حضور دارد. مقاله‌ها متنوعند، از سواری‌های جدید گرفته تا اسباب‌بازی‌های کودکان، از دادرسی دومی‌نی‌چی پیرمرد روستایی که متهم به کشتن توریست‌ها بود، تا اسطوره‌ی گرتاگاربو. و در تمامی آنها فصل مشترک زبان و نشانه است. به نظر بارت شیوه‌ی آراستن موی شخصیت‌های فیلم **جولیوس سزار** جوزف منکیه‌ویچ «نشانه‌ای است به اینکه آنان رومی هستند» تا ما خود را نه در استودیویی در هالیوود، بل در روم باستان بازیابیم، اما چهره‌ی «انگلوساکسون» تمامی هنرپیشه‌ها چیزی کم دارد، مگر «چهره‌ی مارلون براندو که خطوط سیمای لاتین دارد».[۷۹] در مقاله‌های دیگر از تحلیل موقعیت‌های متفاوت آرمان و مارگریت در **مادام کاملیا**[۸۰] تا اهمیت «بیفتک» برای

فرانسویان،[۸۱] همواره بازگشتی به قاعده‌های زبانشناسی یافتنی است. کتاب بارت تقلیدی از زندگی نیست، به آن زندگی اندیشمندانه‌ای می‌بخشد، همانطور که خود او سال‌ها بعد در مورد آثار مارکی دوساد گفت:

> از آنجا که ساد نویسنده بود و نه مولفی رآلیست، همواره سخن را بر موضوع و بر مدلول ترجیح می‌داد. او از سویه‌ی نشانه‌شناسیک می‌نوشت و نه از خاستگاه تقلید. هرچه او بیان می‌کرد، به گونه‌ای مداوم با معانی از شکل می‌افتد؛ و آثارش را باید در گستره‌ی معنا خواند و نه در گستره‌ی مصداق.[۸۲]

مقاله‌ی مهم و از دیدگاه روش‌شناسیک اصلی کتاب «اسطوره، امروز» است. بارت می‌گوید اسطوره شکلی یا گونه‌ای از گفتار است. «گونه‌ای نظام ارتباطی یا پیام» که نه به دلیل محتوا یا موضوعش، بل به دلیل روشی که «رساننده‌ی معناست» اهمیت دارد. پژوهش اسطوره‌ها بدین‌سان، پژوهش گونه‌ای از گفتار است و پاره‌ای از علم کلی مورد نظر سوسور یعنی نشانه‌شناسی.[۸۳] اسطوره نظامی «نشانه‌شناسیک» است که بررسی آن جدا از روش‌های زبانشناسیک ناممکن است. در اسطوره سه ساحت دال، مدلول و نشانه یافتنی است: «اما اسطوره نظامی خاص است، یعنی از زنجیره‌ی نشانه‌شناسیکی ساخته شده است که پیش از خود آن وجود داشته است. به عبارت دیگر نظام نشانه‌شناسانه‌ی درجه دوم است».[۸۴] آنچه در نظام نخست نشانه است (همانندی تام مفهوم و تصویر) در نظام دوم صرفاً یک دال به حساب می‌آید. مواد گفتار اسطوره‌ای زبان است و تصاویر. هر اسطوره از دو نظام نشانه‌شناسیک تشکیل شده است: نظام زبانی و نظام فرا زبانی. اگر به همان مثال سلام نظامی سرباز سیاهپوست به پرچم فرانسه بازگردیم (و باز به یاد آوریم که معنای اسطوره‌ی مدرن مورد نظر بارت است) دستگاه نشانه‌ی نخست معنای یک را می‌دهد (تعیّن ارزشی) و دستگاه نشانه‌ی دوم معنای دو (دلالت) را که «کشف» نخستین است، و دستگاه نشانه‌ی سوم معنای سوم را استوار به تاویل بارت که «انکار کشف یا دلالت و انکار معنای دو است. بدین‌سان هر معنا با معنای پیشین انکار می‌شود و از میان می‌رود». بارت می‌گوید: «مناسبتی که مفهوم اسطوره را با معنایش یکی می‌کند در بنیان استوار است به شکل‌شکنی».[۸۵] بارت این تداخل نظم‌های نشانه‌ای را با روش روانکاویک مقایسه کرد: «همانطور که نزد فروید، معنای رفتار با معنای بعدی از شکل می‌افتد، در اسطوره نیز معنا به وسیله‌ی مفهوم از شکل می‌افتد».[۸۶] و دلیل این فراشد از شکل افتادن، تکیه‌ی اسطوره به زبان است. اما در نظام زبان مدلول نمی‌تواند چیزی را از شکل بیاندازد، چرا که دال صرفاً به گونه‌ای قراردادی برگزیده شده است و تکیه به نظام دلالت ندارد. بارت یگانه موردی را

که «زبان را دو درجه‌ای می‌کند» چنین وصف کرده است: «من می‌نویسم، این نخستین درجه‌ی زبان است؛ سپس می‌نویسم که من می‌نویسم، این دومین درجه است. پاسکال گفته بود: «اندیشه‌های گریزان، می‌خواهم آنها را بنویسم. اما تنها می‌نویسم که گریزانند». [۸۷]

۳

معنای نوشتار در **درجه‌ی صفر نوشتار** روش بیان است؛ اما در آثار بعدی بارت این واژه معناهای دیگری نیز دارد. همانطور که برای واژگان نویسنده و حتی متن معناهای تازه‌ای طرح شد. از آغاز بارت میان نویسنده و نویسا تفاوت گذاشته بود. نویسا زبان را ابزاری می‌داند تا به اهدافی فراسوی آن دست یابد. او هدفی شناخته شده پیش روی خود دارد و به راهی مستقیم می رود. او می‌کوشد تا هرچه می‌نویسد تنها یک معنا داشته باشد؛ معنایی که باید خواننده آن را بفهمد یا به بیان دیگر باید به خواننده تحمیل شود. سخن‌نویسا همانند سخن علمی است که آرمانش رسیدن به یک معنای نهایی است. نویسنده، اما، پیش از هر چیز مجذوب ماهیت ابزاری که به کار می‌برد یعنی زبان است. زبان برای او هدف اصلی است. دلمشغول واژه‌هاست و نه جهان، در پی ایجاد معنایی قطعی و نهایی در متن نیست. خوب می‌داند که در کار آفرینش دنیایی از معناهاست. در آثار بعدی بارت این تمایز برجا ماند، اما او این نکته را هم طرح کرد که نویسنده معمولاً ترکیبی است از نویسنده‌ی آرمانی و نویسا. گاه به سوی معنا و گاه به سوی زبان کشیده می شود. البته که الگوی آرمانی نویسنده‌ای است که می‌داند دنیایش «زبان‌گونه» است. هرچه گرایش نویسنده‌ای به کشف زبان بیشتر باشد، اثرش ماندگارتر خواهد بود. نویسنده (برخلاف نویسا) از معنا آغاز نمی‌کند، بل به‌سوی معنا کشیده می شود. مامور ثبت نویساست که در دفتری می‌نویسد: «اما بوواری مرده است، خودکشی کرده است.» اما فلوبر نویسنده است که اما بوواری را در زبان، و با زبان، می‌کشد. نویسنده ادبیات را همچون هدف می شناسد و جهان آن را به او همچون ابزار بازمی‌گرداند. خواننده، اثر ادبی را «ابزار» می‌داند و همواره با آن چنان رویارو می شود که انگار با نوشته‌ی یک نویسا روبروست. خواننده می پندارد که فراشد دلالت از دال به مدلول می رود، نویسنده تنها به نشانه می اندیشد که مناسبتی است میان آن دو. خواننده می پندارد که نویسنده، پیش از نهادن قلم بر کاغذ، خوب می‌دانسته است که چه می‌خواهد بگوید و بعد با این پرسش روبرو شده است که چگونه آن را بگوید. این برداشت خواننده از این واقعیت برمی‌خیزد که او تنها با «محصول نهایی» کار نویسنده روبروست. اما نویسنده که قلم را به کاغذ نزدیک می‌کند، تنها با این پرسش روبروست: با

زبان چه کنم؟ در جنگ با زبان، چیزی گفته می‌شود، چیزی فراتر از نیّت نویسنده. میان پیشینیان بارت، سوررآلیست‌ها با «نوشته‌های خودانگیخته» حرکتی به سوی فهم نقش نویسنده و تعهد او نسبت به زبان داشتند. اما آگاهانه‌ترین نمونه را می‌توان در آخرین رمان جیز جویس Finnegans Wake یافت،[۸۸] که فاقد معنای نهایی است و دشمن «هر چیز که نهایت داشته باشد». اثری که به بهترین شکل تعهد نویسنده به زبان را آشکار می‌کند و پس از چند سده رمان‌نویسی سرانجام با قاطعیت اعلام می‌کند که زبان نه ابزار، بل موضوع اصلی و هدف اصلی رمان است.

یکی از مهمترین آثار بارت در زمینه‌ی شناخت متن رساله‌ای است طولانی با عنوان «درآمدی به بررسی ساختاری داستان‌ها».[۸۹] بارت از این پیشنهاده آغاز کرد که زبانشناسی حدّ خود را می‌شناسد، یعنی در حدّ جمله متوقف می‌شود و به سخن کاری ندارد. تحلیل ساختاری داستان نیز ناگزیر است محدوده‌ی کارش را تعیین کند. سده‌های بسیار سخن را «نظریه‌ی بیان» می‌نامیدند و بررسی ادبی در چارچوبی که نظریه‌ی بیان تعیین می‌کرد انجام می‌شد. اما به دلایل تاریخی نظریه‌ی بیان از گسترهٔ مباحث ادبی جدا شد.[۹۰] امروز صرفاً به یاری زبانشناسی می‌توان آن چارچوب را تدقیق کرد. باید گفت که داستان جمله‌ای است طولانی و هر جمله داستانی است کوتاه. بارت از قول مالارمه نوشت که: «زبان ابزار داستان است؛ و داستان روش زبان را دنبال می‌کند».[۹۱] بارت، سپس، به مفهوم «نقش ویژه» پرداخت و یادآور شد که نزد توماشفسکی و سایر فرمالیست‌های روسی و نیز نزد پروپ، نقش ویژه «خیلی ساده، به معنای کنش شخصیت بود» اما تودورف معنایی دقیقتر ارائه کرده است: «معنا یا نقش ویژه‌ی یک عنصر در اثر، به معنای امکان ایجاد ارتباط این عنصر با سایر عناصر و با مجموعه‌ی اثر است».[۹۲] اینجا، بارت مثال مشهوری آورده است: طوطی فلیسیته در داستان کوتاه ولی ساده از فلوبر. به نظر بارت طوطی به این دلیل دارای نقش ویژه‌ی روایی در داستان فلوبر می‌شود که حضورش در زندگی فلیسیته مهم است، یعنی رابطه‌ای با اهمیت با سایر عناصر داستان و با کل داستان دارد.[۹۳] بارت دوگونه رابطه‌ی عنصر با کل را از یکدیگر متمایز کرد. نوع نخست را همچون تودورف «نقش ویژه» خواند (همچون نقش طوطی در داستان فلوبر). نوع دوم، اما پیچیده‌تر است و آن را علامت نامید. نباید علامت را با نشانه اشتباه گرفت. علامت رابطه‌ای مستقیم و آشکار با معنایی خاص ندارد، اما حضورش ضروری است. مثلاً برای شناخت منش روانی شخصیت، یا فهم روابط افراد، یا توصیف مکان کارآست. نقش ویژه به کنش مرتبط می‌شود، و علامت به هستی. بارت نخستین را به مجاز مرسل و دومی را به استعاره مرتبط دانست.[۹۴] در حکایت‌های فولکلوریک کاربرد نقش ویژه مسلط است و در داستان‌های

روانشناسیک کاربرد علامت. البته، میان نقش ویژه و علامت، درجه‌های میانی هم وجود دارند، استوار بر تاریخ، جامعه یا ژانر داستان. نقش ویژه‌ها دو دسته‌اند: یا اهمیت تعیین کننده و به اصطلاح کلیدی دارند، یا ندارند. مثلاً جمله‌ی «تلفن زنگ می‌زند»، در داستانی اهمیت دارد و پاسخ دادن یا ندادن شخصیت به تلفن مسیر داستان را تعیین می‌کند، اما در داستانی بی‌اهمیت است.[۹۵] علامت‌ها هم دو دسته‌اند: شماری به «حالت داستان» مرتبط می‌شوند و شماری دیگر تنها روشنگر فضا و مکانند. مثلاً سن دقیق شخصیت گاه اهمیت می‌یابد (همچون سن لولیتا در داستان ولادیمیر ناباکوف) و گاه اطلاعی ثانوی است. تاکید بر یک شب توفانی در یکی از داستان‌های جیمز باند مهم است و در یکی دیگر بی‌اهمیت. بارت تاکید می‌کند که بسیار پیش می‌آید که علامتی خاص دو نقش ایفاء کند،[۹۶] و حتی، موقعیت خاصی می‌تواند هم نقش ویژه باشد و هم علامت.[۹۷]

شیوه‌ی کاربرد این نقش ویژه‌ها و علامت‌ها چیست؟ بر اساس کدام «دستور زبان» می‌توان این واحدها را در روایت به کار برد؟ درواقع، نقش ویژه‌ی تعیین کننده، اصلی یا کلیدی به ساختار اصلی روایت مرتبط می‌شود. می‌توان نقش ویژه‌های فرعی و دوگونه علامتی را که نام بردیم در سراسر داستان به کار برد، اما در مورد نقش ویژه‌ی کلیدی چنین نمی‌توان کرد. اینجا مفهوم نظری و مهمی مطرح می‌شود: پی رفت. بارت این مفهوم نظری را از آثار گرماس و برمون وام گرفته است. پی رفت تداوم منطقی نقش ویژه‌هاست که با هم مناسبتی درونی و مستحکم دارند.[۹۸] بارت یادآوری کرد که پس از **نظریه‌ی ادبی** ارسطو دیگر دانسته شده است که منطق اهمیت دارد و نه نظم گاهنامه‌ای رخدادها. و این منطق سازنده‌ی پاره‌های داستان یا پی رفت‌هاست. هر پی رفت از جایی آغاز می‌شود که مناسبتی منطقی میان کنش و نقش ویژه‌ی پیشین نتوان یافت و آنجا پایان می‌گیرد که کنش با نقش ویژه‌ی بعدی بی ارتباط شود. به عنوان مثال خریدن سیگار در میان حوادث متعدد داستان یک پی رفت است و می‌تواند نقش ویژه‌های متوالی را موجب شود. آشکارا با تدقیق مفهوم پی رفت می‌توان نقش ویژه‌ی کلیدی را هم یافت. بارت مثالی آورده است. دستی دراز می‌شود، دستی دیگر را می‌فشارد، و از آن جدا می‌شود. هریک از این سه لحظه نقش ویژه‌ای فرعی یا جزیی است. مجموع آنها، اما، خود یک نقش ویژه است که به کل داستان مرتبط می‌شود.[۹۹] اگر چنین نشود و تنها برای روشنگری خاصی به کار رود علامت است. نقش ویژه‌ی کلیدی داستان به سادگی قابل تشخیص است.

بخش بعدی رساله‌ی بارت در مورد «شخصیت» است. نزد ارسطو شخصیت‌پردازی بی‌اهمیت و کنش مهم بود. درنظریه‌ی ادبی کلاسیک نیز شخصیت‌ها چیزی جز ماموران کنش نبودند.[۱۰۰] در رمان، اما، شخصیت‌ها مستقل از کنش، حضور دارند. بسیاری از

منش های روانی شخصیت‌های رمان نه از کنش های آنان دانسته می شوند و نه به کار شناخت کنش های آنان می‌آیند. مثلاً در **جنگ و صلح** تولستوی، نیکلای روستوف از آغاز تا پایان مرد نیکی است، جوانی وفادار، شجاع و حساس. شاهزاده آندری مردی است نجیب، اخلاقی، دلمرده و مایوس. حوادث آنها را دگرگون نمی‌کند و شکل نمی‌دهد، تنها آنان را معرفی و تصویر می‌کند. می‌توان گفت که استقلال شخصیت ها از کنش، در حکم یافتن گوهر روانشناسیک داستان است. بارت تاکید کرد که تودورف به حق میان روش توماشفسکی و پروپ تمایز گذاشت؛ نخستین، شخصیت ها را از راه دقت به سرشت روانی آنها تحلیل می‌کند و دومی صرفاً به کنش های آنها توجه دارد. زیر تاثیر روش پروپ در بررسی ساختاری شخصیت ها همواره از دیدگاه کنش هایشان مطرح شده اند. حتی در رمانی چون **درام** فیلیپ سولر، شخصیت ها حذف نشده اند، بل به عنوان موضوع مطرح نیستند و نقش آنان ــ یعنی شرکت در کنش ها ــ به عهده‌ی «فاعل های زبانی» گذاشته شده است.[۱۰۱] نکته اینجاست که تحلیل ساختاری می‌کوشد تا شخصیت ها را رها از تعیّن ها و سرشت های روانی آنان مطرح کند، یعنی آنها را نه همچون «افراد موجود» بل چونان «شرکت کنندگان» می شناسد. هر شخصیت (حتی درجه‌ی دوم) قهرمان پی رفت ویژه‌ی خویش است. در هر پی رفت معمولاً ــ اما نه همیشه ــ دو شخصیت اصلی شرکت دارند و حالت های فاعلی و مفعولی می یابند. بارت مثال هایی از شخصیت ها در تحلیل ساختاری آورده است: تحلیل تودورف از رمان **دلبستگی های خطرناک** و بحث گرماس در مورد «الگوهای کنش». تودورف رمانی کلاسیک را (که شهرت آن بیشتر به دلیل «جنبه‌ی قدرتمند تحلیل روانشناسیک» آن است) مورد بررسی ساختاری قرار داده است. او کنش های شخصیت ها را در سه مناسبت اصلی (عشق، ارتباط، همیاری) بررسی کرده است؛[۱۰۲] و گرماس شخصیت ها را نه براساس آنچه «هستند» بل برمبنای «آنچه انجام می‌دهند» دسته بندی کرده است و به آنها عنوان «الگوی کنش» داده است و حضورشان را در سه ساحت معناشناسیک هر جمله (فاعل، فعل، مفعول) بررسی کرده است.[۱۰۳] بارت می پذیرد که بسیاری از دشواری ها در این راه هنوز حل نشده اند. یکی از آنها مشکل موضوع یا سوبژه است. گاه شخصیت های یک اثر اعتباری یکسان دارند. گاه شخصیت اصلی در جریان پیشرفت داستان منش های متفاوت می یابد، و در مواردی هم کسی دیگر تبدیل به شخصیت اصلی می شود. در این موارد، یافتن موضوع یا فاعل اصلی داستان دشوار، یا ناممکن است. خاصه که گاه موضوع در پی شناخت خود همچون «مورد» یا ابژه است. همچون داستان **الاغ زرین** آپوله؛[۱۰۴] و گاه موضوع، موردهای متعدد را دنبال می‌کند، همچون **اِما** در **مادام بوواری**.

نکته‌ی مهم دیگری که بارت در رساله‌اش از آن بحث کرده، «روایت» است. روایت ابزار ارتباط است، فرستنده‌ای دارد و گیرنده‌ای. بدون راوی و بدون شنونده، روایتی درکار نیست. بارت تقسیم‌بندی سه‌گانه‌ای را طرح کرد: ۱) راوی دیدگاه شخصیت اصلی داستان را دارد، با ضمیر من می‌نویسد، گاه قهرمان است و گاه شاهد رخدادهای داستان. ۲) راوی غیرشخصی است. دانای کل است؛ داستان را از جایگاهی برتر، به گفته‌ی فلوبر «از جایگاه خداوندی» روایت می‌کند. در یک زمان هم درون شخصیت‌هاست و هم از کنش های خارجی آنان باخبر است. به هررو، اقتداری دارد فراتر از شخصیت‌ها و با هیچ یک این همانی نمی یابد ۳) در جدیدترین گونه‌ی روایت که نمونه‌ی کاملش در آثار هنری جیمز یافتنی است، راوی روایتش را به دانش و بینش شخصیت‌ها محدود می‌کند. همه چیز چنان پیش می رود که انگار هریک از شخصیت‌ها راوی هستند.[۱۰۵] روایت، در نهایت، همچون زبان دو نظام دارد: شخصی و غیرشخصی. روایت‌هایی وجود دارند که هرچند به صورت سوم شخص نوشته می شوند، اما در واقع راوی اوّل شخص مفرد است. کافی است که در تمامی روایت **او** را به **من** تبدیل کنیم. و روایت‌هایی هستند که یکسر مستقل از راوی پیش می روند. شکل منطقی گزاره‌ها تعیین کننده‌ی یکی از این دو شیوه‌اند. بارت مثال می زند که در آغاز **گلد فینگر** می‌خوانیم: «باند مردی را دید که هنوز جوان به نظر می رسید.» این روایتی شخصی است. یان فلمینگ می‌توانست بنویسد: «من جیمز باند مردی را دیدم که هنوز جوان به نظر می رسید.» اما در جای دیگری از رمان می‌خوانیم: «انگار که صدای شکستن یخ ها در لیوان الهامی ناگهانی برای باند بود». درست به دلیل همین واژه‌ی «انگار» این روایتی است غیرشخصی. روش غیرشخصی روایت روش کلاسیک است. در داستان‌نویسی امروز، بیشتر با ترکیبی از دو روش رویارو می شویم.[۱۰۶]

شرحی که از رساله‌ی «درآمدی به بررسی ساختاری داستان‌ها» آمد، کاربرد روش های زبانشناسیک را در نظریه‌ی ادبی رولان بارت آشکار می‌کند. بارت در سخنرانیش با عنوان «نوشتن: فعل لازم؟» جنبه‌ی نظری این نکته را باز شرح داد.[۱۰۷] او از این نکته آغاز کرد که فرهنگ غرب ازسوفیست‌ها تا رنسانس ادبیات را نه از راه پژوهش آثار، و یا شناخت مولف ها یا آیین ها، بل از راه نظریه بیان که در واقع گونه‌ای خاص از نظریه‌ی زبان است، مطرح می‌کرد. اما از سده‌ی شانزدهم به اینسو همپای رشد خردگرایی فلسفی نظریه‌ی بیان به‌تدریج بی‌اهمیت شده با مالارمه دوباره زمینه‌ی مشترک و پیوند میان ادبیات و زبان آغاز شد. نویسندگانی چون جویس و پروست اهمیت زبان را دریافتند و زبانشناسانی چون یاکوبسن در زمینه‌ی نظریه‌ی بیان پژوهش کردند. اکنون باید نشان داد که چگونه کنش

نوشتن به یاری نکته‌ها ی زبانشناسیک شناخته می شود. بارت روش نمایش این نکته را «به دلیل نیافتن نامی بهتر» نقد نشانه‌ای خواند؛ این عنوان تاکیدی است بر این حقیقت که نگارش نظامی است که از نشانه‌ها فراهم می‌آید. پس «زبان اصل و تبار نویسندگی است»، زبان است که تعریف از انسان را ممکن کرده است و نه برعکس؛ و مهمتر اینکه زبانشناسی نشان داده است که عینیت‌گرایی علوم فیزیکی در مورد جستارهای فرهنگی بی‌معناست، چرا که «حقایق فرهنگی همواره دوسویه‌اند».[۱۰۸] آیا مناسبت زبان با واقعیت، تعیین کننده‌ی مناسبت سخن ادبی با واقعیت نیز هست یانه؟ به نظر بارت برای پاسخ به این پرسش باید از پیش این نکته‌ی مهم ــ که معمولاً زود از یاد می رود ــ را در نظر گرفت که زندگی فاقد شکل است و ادبیات شکیل است، از این رو سخن ادبی نمی‌تواند به زندگی نزدیک شود. همانطور که قهرمان رمان تهوع سارتر دریافت که هیچ کس نمی‌تواند با اطمینان بگوید: «این لحظه‌ی تعیین کننده‌ی زندگی من است» و تنها می‌تواند بعدها دریابد که چنین بود. بارت در رولان بارت تاکید کرده است که در رمان ما می‌توانیم روش بیان را ببینیم، اما در سخن علمی چنین نیست. در داستان همچون هر هنر دیگری، ما با لحظاتی از حقیقت رویارو نیستیم، بل با نکته‌ای خاص، یعنی «مطرح شدن تاثیرها» روبروییم؛[۱۰۹] و این تاثیرها به معنای «حضور زبانی» چیزهاست. اصطلاحی که والتر بنیامین به کارش برد و هرچند در آثار بارت تکرار نشده، اما مفهومی را می رساند که درونمایه‌ی اصلی این آثارست. با در نظر گرفتن این گوهر زبانی سخن ادبی می‌توان به بحث بارت درباره‌ی نسبت داستان و «واقعیت» که در مقاله‌ی «تاثیر واقعیت» آمده است، دقت کرد.[۱۱۰] بارت در این مقاله شرح می‌دهد که وصف دماسنج در اتاق پذیرایی خانم اوبن در داستان دلی ساده فلوبر، یا توصیف در زندان سلول انفرادی شارلوت کوردی در تاریخ انقلاب میشله، به واقعیت بازنمی‌گردند. به‌راستی این اشیاء در روایت داستانی، و گزارش تاریخی این دو نویسنده چه نقشی دارند؟ نقش ویژه‌ی آنها کدامست؟ فلوبر پیش از توصیف دماسنج از «پیانوی قدیمی» اتاق پذیرایی خانم اوبن یاد کرده است، تاکیدی بر موقعیت طبقاتی خانم، و به این اعتبار پیانو درحکم «علامت» است. پس از وصف دماسنج هم از جعبه‌هایی مقوایی یاد کرده است که در گوشه‌ای هرم‌وار تلنبار شده‌اند، و این نشانی است از بی‌نظمی و از این رهگذر علامتی است نمایانگر روحیه‌ی خانم اوبن. اما نقش ویژه‌ی دماسنج در این میان چیست؟ آیا می‌توان گفت که نشانه‌ای نیست، چرا که فاقد مدلول است؟ اما باید مدلول آن را صرفاً در داستان، یعنی در سخن ادبی یافت. در واقع این دماسنج بیرون «نظریه‌ی دلالت» و در نتیجه «بیرون جهان راستین» وجود دارد. چند سال بعد بارت در کتاب S/Z نوشت: «مورد دلالت واقعیت ندارد... آنچه ما واقعیت می‌خوانیم (در نظریه‌ی

متن رآلیست) چیزی بیش از یک رمز دلالت گونه (بازگشت به مدلول) نیست».[۱۱۱] در مورد متن تاریخی میشله هم بارت نوشته است که ما در این بخش از کتاب تاریخی، به «دنیای داستان» وارد می شویم. اشاره‌ی میشله به در سلول زندان شارلوت کوردی، اشاره‌ای است داستانگونه. دری که در واپسین ساعت زندگی شارلوت کوردی، زمانیکه نقاشی تصویرش را ترسیم می‌کرد و زندانبان هر دم بر آن می‌کوبید تا نقاش در کارش شتاب کند، البته حقیقتی تاریخی نیست. این در صرفاً در متن داستانی گزارش میشله معنا می یابد. رابطه‌ی راستین میان چیزها و زبان داستانگونه (یا سخن ادبی) برقرار است و نه میان چیزهای ادبی و جهان. فلوبر نوشته بود: «مورد واقعی وجود ندارد، تنها شیوه‌ی دیدن وجود دارد».[۱۱۲]

مناسبت روایت داستانی با واقعیت، حتی پیچیده‌تر از این است. فیلیپ سولر نوشته است: «رمان شیوه‌ای است که جامعه‌ی ما با آن سخن می‌گوید.» رمان بیش از هر شکل ادبی دیگر، و حتی بیش از هر شکل دیگر نگارش، ابزاری است که جامعه‌ی بورژوایی با آن خود را بیان می‌کند. گونه‌ای سخن است که جهان به یاری آن خود را می سازد. در حکم آفریدن و سازمان دادن به نشانه‌هاست، نه به سودای تولید معنا، بل به هدف آفرینش جهانی انسانی که با معنا باشد. سولر ادامه می‌دهد که ما همچون شخصیت‌های رمان زندگی می‌کنیم: «عامل شناسایی ما به رمان وابسته است».[۱۱۳] اگر از این زاویه به رمان بنگریم یعنی رمان را ابزار بیان جامعه بدانیم آنگاه ناگزیر خواهیم شد که تقابل‌های اجتماعی را در شکل رمان بیابیم. درحالیکه رمان رآلیستی بازتاب این تقابل‌ها را در طرح داستانی می یافت، نظریه‌ی ادبی آنها را در شکل ادبی می یابد. ژولیا کریستوا گفته است: «رمان از همان آغاز جوانه‌های ضد رمان را در خود داشت و با آفریدن هر ضابطه‌ای همواره مورد ضد آن را نیز می‌آفرید».[۱۱۴] به این اعتبار می‌توان «تاریخ رمان» را هم نوشت. تاریخی که در آن فلوبر و روب گری‌یه یکسان آفریننده‌ی رمان و ضدرمان بوده‌اند. امیل بنونیست می‌گفت که معنای هر واحد زبانشناسیک همچون توان آن برای درهم کردن واحدی در پله‌ای بالا تر، تعریف شدنی است. از این روست که بارت می‌نویسد: «در خواندن روایتی داستانی تنها از واژه‌ای به واژه‌ی بعدی نمی رویم، بل از حدی به حد دیگر می رویم».[۱۱۵] در فصل دوم **بووار و پکوشه**، واپسین اثر فلوبر شرحی از نخستین روز اقامت دو شخصیت اصلی در خانه‌ی جدیدشان در روستا آمده است. آنچه آنها از پنجره می‌بینند «خود چیزهاست» توصیفی دقیق که بارت آن را «کاربرد زبانی نامستقیم» خوانده است: «برای نامستقیم شدن زبان بهترین روش آن است که به خود چیزها ـ تا آنجا که امکان دارد ـ اشاره کنیم و نه به مفاهیم چیزها. چرا که همواره معنای هر چیز اهمیت دارد و نه مفهومش».[۱۱۶] به بیان دیگر، فلوبر به سوی گونه‌ای عینی‌گرایی ناب پیش می رفت. خواننده هم با جهانی رویارو می شد که فلوبر

آن را «واقعی» می‌دید، اما نمی‌خواست مفاهیم آن جهان را ارائه کند.

بووار و پکوشه همواره سرچشمه‌ی ایده‌های تازه‌ی بارت بود.[۱۱۷] او در گفتگویی به سال ۱۹۷۶ از این «عشق» خود یاد کرد. می‌دانیم فلوبر می‌خواست که در پایان رمان «فرهنگ عقایدی» جای دهد که به گونه‌ای طنزآمیز نگاه او و دو قهرمان «ساده‌دل» او به جهان باشد. فلوبر این «فرهنگ» را نوشت و معمولاً در «پایان» رمان چاپش می‌کنند. به نظر بارت این «فرهنگ» برخلاف الگوهای اصلی خود، یعنی فرهنگ‌های سده‌ی هجدهم، به هیچ‌رو فرهنگ دانش‌ها و عقاید نیست. نکته‌ی مهم در این فرهنگ، از نظر فلوبر، همان است که در متن رمان نیز اهمیت بنیادین دارد: زبان. بارت می‌نویسد: «زبان نه در جانب حقیقت جای دارد و نه در جانب ناراستی. در یک آن، در هر دو قلمروست، از این رو هرگز نمی‌فهمیم که جدی است یا نه.» و «برای فلوبر، همچون نیچه، زبان فاقد هرگونه ضمانت است، این آغاز بحران مدرنیسم است».[۱۱۸] به بیان دیگر در زبان، و با زبان، نمی‌توان به چیزها رسید. همانطور که در رمان فلوبر واژگان فاقد مصداق و دور از چیزهایند. بارت می‌افزاید: «معنایی وجود ندارد، اما رویای دستیابی به معنا وجود دارد. امروز، نویسنده به این یا آن دلیل نمی‌نویسد، بل فقط به دلیل نیاز به معنا می‌نویسد. چیزی که اکنون، دلالت معناییش می‌خوانیم».[۱۱۹] کتاب فلوبر «به‌راستی مخاطبی ندارد». سارتر می‌گفت «فلوبر برای خودش می‌نوشت.» اما این «خودش» باید کسی می‌بود، خواننده‌ای خیالی که در زمان نگارش سروکله‌اش پیدا می‌شود؛ بارت به تاکید می‌گوید که برای فلوبر هیچ مخاطبی وجود نداشت. جهان **بووار و پکوشه** جهانی است بی‌پژواک و بی‌رنگ: جهان زبان. و هنر فلوبر آفرینش چنین جهانی است. کاری پیشرو، نه‌تنها در دوران خود، بل برای زمانه‌ی ما نیز. گویی زبان هست، اما انسان نیست. زندگی کدامست؟ زندگی در زبان ادامه دارد و بس. فلوبر خود می‌گفت: «زندگی حقیر من آنقدر ساده و آرام است که در آن جمله‌ها حادثه‌هایند» و بارت می‌افزاید: «این جمله‌ی فلوبر، تقدیر زندگی او و تاریخ ادبیات ماست».[۱۲۰] فلوبر از یکسو کار اصلی را «ساختن یک جمله» می‌دانست و از دیگرسو این کار را تمام‌ناشدنی می‌خواند. او واپسین نویسنده‌ی کلاسیک بود، چرا که بنیان کارش بر نظریه‌ی بیان بود، و نخستین نویسنده‌ی مدرن بود، چون این کار را ناتمام می‌دید: «کارش جنون بود، نه جنون بیانگری، تقلید و رآلیسم، بل جنون نگارش، جنون زبان».[۱۲۱]

بارت در رساله‌ی کوتاهش **سولر نویسنده** می‌نویسد: «زندگی متن‌گونه است» یا به برگردان دقیقتر «زندگی متن است».[۱۲۲] او به این حکم نخست از امر جزیی «به نظر سولر زندگی متن است» می‌رسد. باز به گونه‌ای دیگر از این نکته‌ی جزیی آغاز می‌کند تا کلیتی را بیان کرده باشد: «سولر آشکارا نوشتار زندگی را به کنش می‌آورد.» و می‌افزاید به همین

دلیل جنبه‌ی عارفانه‌ای در کار سولر می‌توان یافت که او را به حلاّج نزدیک می‌کند. چرا که حلاج هم نوشتار زندگی را به کنش در می‌آورد.[۱۲۳]

٤

برای شناخت روش بارت در بررسی ساختار متن، کتاب S/Z نمونه‌ای کامل است. این کتاب دویست و سی صفحه‌ای درباره‌ی داستان سی صفحه‌ای بالزاک «سارازین» است. در این کتاب پنجاه و هشت هزار واژه برای تحلیل ده هزار واژه‌ی بالزاک به‌کار رفته است. این یکی از معدود کارهای مفصل بارت است که به گونه‌ای خاص به یک متن پرداخته و همراه دو تحلیلی که بارت از دو قطعه‌ی کوتاه عهد عتیق ارائه کرده است، مهمترین نمونه‌ها و سرمشق‌های روش بررسی ساختاری داستان به حساب می‌آید. خود بارت گفته است که کتاب محصول یک سال تدریس داستان بالزاک است: «سالی که S/Z را درس دادم و نوشتم، شادترین و بهترین سال در کار فکری من بود... تجربه‌ی S/Z برای من پیش از هر چیز لذت بود و خوشیِ نوشتن».[۱۲۴] بارت شرح داده است که نخست داستان مارکیز او داستانی کوتاه از هینریش فون کلایست را برگزیده بود، اما بعد متوجه شده بود که به متنی نیاز دارد که به زبان فرانسوی نوشته شده باشد. پس دلی ساده اثر فلوبر را برگزید، اما این حکایت ـــ که در مورد سه صفحه‌ی آغازین آن کار کرده بود ـــ به نظر بارت فاقد آن دنیای نمادین لازم بود، پس داستان کوتاه بالزاک را برگزید؛ داستانی که ژرژ باتای نیز آن را دوست داشت و درباره‌اش نوشته بود. کتاب بارت شرح یا توصیف متن بالزاک نیست، زیرا هر شرح و توصیفی استوار به این پیشداوری است که متن معنایی مرکزی و نهایی دارد و وظیفه‌ی شارح کشف و ارائه‌ی این معناست. آشکارا، نتیجه‌ی ضمنی (و منطقی) چنین استدلالی جز این نخواهد بود که مولف حرفی داشته است که بگوید، اما موفق نشده است، حالا وظیفـــه‌ی ناقد یا شارح است که با دقتی خاص یا با توجه به نیّت مولف ـــ نیّتی که واقعی، اما بیان‌ناشده فرض می‌شود ـــ آن حرف را بزنند. بارت، البته، با این نظر مخالف است و می‌گوید معنایی نهایی درکار نیست. هیچ مدلول نهایی که وابسته به دال‌های متعدد باشد، نمی‌توان یافت. آن دسته از متون که به خواننده امکان می‌دهند تا معانی شخصی از آنها بیآفرینند، همچون گونه‌ای «رونویسی»، متون «مدرن» هستند و در برابر متون «کلاسیک» قرار می‌گیرند که نیروی خیالپردازی و ابداع خواننده را محدود می‌کنند و «ترکیبی تهوع آور از باورهای همگان به‌دست می‌دهند، لایه‌ای خفه‌کننده از عقاید مثلاً مهم».[۱۲۵] اما «متون جدید» خواننده را تشویق می‌کنند تا آنها را بازسازی کند. اهمیت داستان سارازین بالزاک در این است که هردو منش را باهم ترکیب کرده و سرانجام به

خواننده امکان داده است تا بر جنبه‌ی «کلاسیک» پیروز شود. در حالیکه روش نگارش بالزاک سرشار از «کلیشه‌ها و قاعده‌های قالبی در بیان» است و می‌کوشد تا به خواننده «عقایدی» را تحمیل کند، درونمایه‌ی اصلی داستان آن قاعده‌ها و عقاید را درهم می‌شکند. اینجا تمایز «متن نوشتنی» و «متن خواندنی» مطرح می‌شود.[۱۲۶] متن خواندنی معمولاً آفرینش ذهنی مخاطب را اساس کار نمی‌داند؛ اما مخاطب متن نوشتنی را در حال خواندن می‌آفریند، آن را دوباره می‌نویسد. متونی چون شعرهای لوتره آمون یا نوشته‌های ژرژ باتای «متون نوشتنی» هستند، یعنی معنایشان یکسر و آگاهانه وابسته است به معناهایی که خواننده‌شان می‌آفریند.[۱۲۷] «سارازین» در مرز این دوگونه متن جای دارد، اما به دلیلی (که اثباتش تمامی کتاب S/Z است) تبدیل به متنی نوشتنی می‌شود. طرح اساسی داستان منش نشانه‌شناسیک دارد.

سارازین پیکرتراش، عقاید حاکم را که در جامعه‌ی ما از راه رمزگان فرهنگی تثبیت شده‌اند، با واقعیت به گونه‌ای نادرست، یکی می‌پندارد و این تراژدی اوست. او دلباخته‌ی زامبی‌نلا می‌شود، چرا که او را زنی می‌پندارد دارنده‌ی تمامی صفات زنی آرمانی در جامعه‌ی ما: زیبا و ظریف، مشهور و هنرمند. اما سارازین ندانسته است که در ایتالیای دورانش، در نمایش های تآتر نقش زنان را مردان جوان (مشهور به کاستراتو) اجرا می‌کنند؛ بدین سان سارازین نمی‌فهمد که زن هنرپیشه‌ای که به او دلباخته است نه زن، بل مردی جوان است. او می‌کوشد تا پیکره‌ای از «زن زیبا» بسازد. اما به دست نوکران کاردینال چیکونا کشته می‌شود، چرا که کاردینال دلباخته‌ی «مرد جوان» است. سارازین به دلیل نادانیش، و بی‌خبریش از شیوه‌ی دیگران در نشانه‌گذاری، رمزگذاری و موقعیت جنسی زنان و «کاستراتوها» در جامعه کشته می‌شود. بارت می‌نویسد: «سارازین، به دلیل جای خالی در سخن دیگران کشته می‌شود».[۱۲۸] سارازین مجسمه‌ای از «زن جوان» ساخته بود، او به خیال خود از واقعیت و طبیعت تقلید می‌کند، اما واقعیت، چنانکه خود را به او می‌نمایاند، راست نیست. آنچه او دیده واقعیت ندارد. پس از کشتن سارازین، کاردینال مجسمه را از کارگاه او می‌رباید. سال‌ها بعد مجسمه اساس کار یک نقاش می‌شود و او «کاستراتو» را تصویر می‌کند، چنانکه در زمینه‌ی فرهنگی جامعه معنا دارد، معنای نشانه‌ای و نه مفهوم واقعی که تقلید از طبیعت ــ یا در واقع تقلید از آنچه طبیعت به ظاهر می‌نماید ــ محسوب می‌شود. موضوع پرده‌ی نقاشی مردی جوان و زن‌نماست. سارازین راز جنسیت زامبی‌نلا را از راه نسخه‌برداری و تقلید زیبایی او در اثر هنری در نمی‌یابد، زیرا تمامی راز این است که زامبی‌نلا، درواقع زیبایی زنانه ندارد. داستان بالزاک، بی‌آنکه خود بخواهد، خطای همگانی و مشترک میان نویسندگان رآلیست را آشکار می‌کند: باور به اینکه

«محتوایی راستین» وجود دارد که ضامن زیبایی و اصالت اثر هنری است. همچون طلایی که ضمانــت ارزش پول را می‌کند. اما بارت، استاد نشانه‌شناس ثابت می‌کند که چنین ضمانتی اساساً وجود ندارد. اما بوواری و سالامبو فرآوردگان کاغذ، قلم و جوهرند و نه دارای پوست، گوشت و خون. ارزش شخصیت‌های داستان وابسته است به نیروی خیالپردازی ما خوانندگان و نه به الگوهای اصلی که هنرمند ازآن‌ها «کپی» کرده است. به بیان دیگر آنچه هنرمند رآلیست دنیای واقعی و عینی می‌شناسد خود موضوع قراردادهای نشانه‌شناسیک اســت و بر اساس این قراردادها نمودار می‌شود و با دگرگونی آنها دگرگون می‌شود، یعنی، خیلی ساده، نه واقعی است و نه عینی.

بارت متن «سارازین» را به ۵۶۱ «واحد معنایی» تقسیم کرد. این واحدها، جمله یا جمله‌ای ناتمام و در مواردی واژه‌ای هستند. بارت نخست هر واحد را نقل کرد. سپس معناها یا مشخصه‌های آن را توضیح داد. گاه شرح مفصلی از نکته‌هایی که این واحدهای معنایی می‌آفرینند ارائه کرد. نود و سه شرح مفصل (به اضافه‌ی ده شرح که پیش از متن، همچون مقدمه آمده‌اند) در کتاب یافتنی است. بارت، سپس پنج دسته رمزگان اصلی را از هم جدا دانست.[۱۲۹] هر مشخصه‌ی معنایی و زبانی داستان بالزاک در این پنج دسته جای می‌گیرد. رمزگان اصلی هردو سویه‌ی معناشناسیک و همنشینی را دربرمی‌گیرند. شیوه‌ای که واحدهای معنایی به یکدیگر وصل می‌شوند و شیوه‌ای که این واحدها به دنیای خارجی مرتبط می‌شوند. بارت از راه این رمزگان توانست از ساختار داستانی به ساختارهای فکری همراه آنها دست یابد: ۱) رمزگان کنش‌های روایی؛[۱۳۰] هرجا واحدی در داستان به ما نشان دهد که داستان و توالی کنش‌ها چگونه پیش می‌روند. هرگونه کنش داستان از گشودن دری تا کشتن کسی، با این رمزگان مشخص شده است. در متون کلاسیک کنش‌ها در خود کاملند، ولی در داستان بالزاک کنش‌ها صرفاً به یکدیگر مرتبط هستند. به هررو این رمزگان هم به کنش و هم به آنچه یونانیان اندیشه‌ی پیش از کنش می‌نامیدند مربوط می‌شوند. این رمزگان را با شکل ACT در کتاب می‌یابیم. ۲) رمزگان معناشناسانه؛[۱۳۱] که به دلالت‌های کمابیش خصلت‌نما، روانشناسیک و محیط مرتبط می‌شود. جهان شناخت‌ها (به معنای متعارف واژه‌ی شناخت) است. مثلاً با این رمز می‌فهمیم که «شخصیت عصبی است» بدون آنکه واژه‌ی عصبی در متن آمده باشد. این رمزگان با شکل SEM در کتاب آمده است. ۳) رمزگان فرهنگی یا ارجاعی؛[۱۳۲] مجموعه‌ی دلالت‌های فرهنگی که به شناخت کلی از آن دوران مربوط می‌شود، شناختی که سخن استوار به آن است: دانش روانشناسی، پزشکی، جامعه‌شناسی و غیره. این رمزگان به‌ویژه در آثار بالزاک مهم است: «حقایق» علمی، تمامی نظام دانش، فرد استوار به فهم

همگان و غیره. این رمزگان به شکل REF در کتاب آمده است. ٤) رمزگان هرمنوتیک؛[۱۳۳] این رمزگان به معماها و گشوده شدن آنها مرتبط می‌شود. در واقع رمزها و کشف رمزهای داستان یا به گفته‌ی خود بارت «الگوی پلیسی» داستان است. پرسش ها (چه کسی می‌پرسد، معنای پرسش او) در این رمزگان جای می‌گیرند. این رمزگان به شکل HER در داستان آمده است ۵) رمزگان نمادین؛[۱۳۴] منطق این رمزگان، از منطق هرروزه، آشنا، استدلالی و تجربی جداست. همچون منطق رویاست. زمان توالی یا جانشینی رخدادهای نامعمول است. این رمزگان به شکل SYM در کتاب آمده است.

بارت چند سال پس از انتشار S/Z در «انجمن سریسی» گفت که می‌توان رمزگان ششمی را هم برای بررسی اثری چون «سارازین» به کار گرفت: رمزگان اعتباری[۱۳۵] که به نویسنده اجازه می‌دهد تا داستانش را چونان واقعیت جلوه‌گر کند. مثلاً شخصیتی که داستان را روایت می‌کند، ناگاه سر از داستان درمی‌آورد، یا ناگاه بدل به خود مولف می‌شود.[۱۳۶] در گفتگویی، ریمون بلور درباره‌ی پنج دسته رمزگان کتاب S/Z از بارت پرسید که آیا این رمزگان درون پایگانی هم جای دارند یا نه. بارت پاسخ داد که به راستی پایگانی وجود دارد. رمزگان هرمنوتیک و رمزگان کنش روایی برسه دسته‌ی دیگر سلطه دارند. چرا که «خط و مسیر داستان» یا به عبارت دیگر، منطق داستان را پیش می‌برند. سه رمزگان دیگر به سهم خود به کار می‌آیند و «دستکم می‌توان گفت که در روش خواندن امروزی رمزگان نمادین اهمیت بیشتری یافته است».[۱۳۷] در مورد رمزگان نمادین بارت تقسیم‌بندی سه‌گانه‌ای دارد: ۱) موارد مربوط به «نظریه‌ی بیان» و نظریه‌ی ادبی ۲) موارد مربوط به زندگی اقتصادی (مثلاً نقش طلا در داستان) ۳) موارد مربوط به روانشناسی (مثلاً اشارات مربوط به جسم آدمی در داستان). اما این سه برهم سلطه ندارند، هرچند موارد مربوط به دسته‌ی سوم آشکارتر به چشم می‌آیند.[۱۳۸] رمزگان کنش روایی، در بررسی بارت، به گونه‌ای خاص اهمیت یافته است، زیرا داستان بالزاک منش روایی سخت پیچیده‌ای دارد. گونه‌ای داستان در داستان است. مرد نود ساله‌ای که در واقع کاستراتوی پیر است، داستان سارازین را برای مارکیز دوروشفیلد (در برابر عشق) روایت می‌کند و راوی (بالزاک ؟) داستان کاستراتو را برای ما تعریف می‌کند. این روایت‌های پیچیده همچون هر کتاب دیگری از واژگان ساخته شده‌اند و نه واقعیت‌ها. شناخت داستان «سارازین» کشف واقعیت‌ها نیست، بل خیلی ساده، کشف رمزهاست. ادراک اینکه واژگان چطور کار می‌کنند. هر واحد معنایی نه با بازگشت به معنای نهایی و ثابت داستان و نه با بازگشت به واقعیت خاصی بیرون متن، بل از راه مکالمه‌ای میان ساختار نحوی و ساختار معنایی (دانسته‌های ذهنی خواننده) کار می‌کند. یعنی هر داستانی چنین کار می‌کند.

در «سارازین» بالزاک بارها از مرزهای فکری و اخلاقی که درون آنها جای داشت فراتر رفت. بارت گفته است که: «من هم خواستم مجموعه‌ای از اشکال متفاوت خواندن این متن را گرد آورم. کار من همچون آهسته کردن سرعت یک فیلم بود».[۱۳۹] راوی داستان می‌گوید: «شاید هم من این داستان را اختراع کرده‌ام.» همین «شاید» بارت را به بررسی «سارازین» کشاند. در داستان بالزاک، روایت کاستراتو در برابر «یک شب عشق» مبادله می‌شود، همچون هزار و یکشب که در آن هر روایت «با یک روز زندگی» مبادله می‌شود.[۱۴۰] به نظر بارت دو شیوه خواندن از هم جدایند: خواندن به قصد لذت بردن، دانستن داستان وپایانش؛ و خواندن نمادین، برای کشف معانی باطنی و نهفته‌ی داستان. این دوگونه خواندن، همزمان رخ می‌دهند. گونه‌ی دوم ناخودآگاه پیش می رود، منطق زندگی هرروزه را باز نمی‌تابد، بررسی متن است و فهم ساختار معنایش: «انسان نماد را نمی سازد. نماد انسان را می‌سازد. آدمی از لحظه‌ای که وارد این جهان می‌شود، خود را در میان نمادهایی که پیشتر وجود داشتند، می‌یابد، و اگر وارد این نمادها نشود، انسان نخواهد شد».[۱۴۱] می‌بینیم که به دیدگاه یونگ از روانشناسی ژرفنا نزدیک شده‌ایم. انسان در جهان همواره براساس نمادهای از پیش ساخته زندگی می‌کند. ژاک لاکان نیز معتقدبود که کودک در شش ماهگی از راه دیدن تصویر خویش در آینه، وارد جهان نمادها می‌شود. پله‌ای که لاکان آن را «مرحله‌ی آینـــه» خوانده است. دیدن خویشـــتن، بدن خویش که در یک آن هم تصویری اســـت از دیگـــری و هم از خویشتـــن. پس می‌تـــوان میان دو یـــا چند اندیشـــه نسبت این همانی قائل شد؛ و میـــان بسیاری از معنـــاها و مفهوم‌ها. حتـــی عنوان کتاب S/Z چندمعنایی است و بارت گفته است که به عمد در پی این معناهای چندگانه بوده است. S و Z معمولاً به جای همدیگر در واژه‌ها تلفظ می‌شوند، همچون نام سارازین که می‌توان آن را ساراسین، زاراسین و زارازین خواند. S سارازین است و Z زامبی‌نلا. در نام بالزاک Z وجود دارد و در نام بارت (در نگارش آن به شیوه‌ی فرانسویان) حرف S. بارت می‌نویسد که عنوان کتابش پرسش‌برانگیز است. سارازین چیست؟ نام عام؟ نامی خاص؟ یک چیز؟ یک مرد؟ یک زن؟ تنها با روایت و سرگذشت پیکرتراش، درمی‌یابیم که این نام خود اوست. یعنی نام خود گونه‌ای رمزگان هرمنوتیک است.[۱۴۲]

نیچه در زایش تراژدی نقدی بر «هنر استوار بر بیانگری» ارائه کرده است. بحث او تا حدودی روشنگر روش بارت در بحث از «تقلید» است. روشی که یکسر در تقابل با بحث کلاسیک یونانیان (و به ویژه بحث ارسطو) آغاز می‌کند، اما به گونه‌ای شگفت‌آور با نتایج آن خواناست.[۱۴۳] رولان بارت در S/Z با این نتایج سروکار دارد. او تقلید را رد می‌کند، نه به این دلیل که تقلید نظامی را درهم می ریزد که در آن همه چیز در جای خویش قرار دارد؛

برخلاف، به این دلیل که تقلید آن نظام را **تحکیم** می‌کند. تقلید به چشم بارت اساساً محافظه‌کار است، چرا که نظام شکل گرفته‌ی نشانه‌ها و معنا را مستحکم می‌کند و آنچه را که هست می‌پذیرد.[۱۴۴] بارت تقلید را «نسخه‌برداری از یک نسخه» می‌داند، آنهم نسخه‌ای که وانمود می‌شود اصل است. سخن استوار به تقلید اساساً توانایی به دست آوردن موضعی نقادانه علیه «آنچه خود را حقیقت می‌نمایاند» ندارد. این گونه سخن را بارت doxa خوانده است (که در آثار افلاتون به معنای «ضدحقیقت» آمده است).[۱۴۵] کریستوفر پرندرگاست کتاب خود **نظم تقلید** را که درباره‌ی تقلید و به گونه‌ای خاص درباره‌ی آثاری از بالزاک، استاندال، نروال و فلوبر است، دنباله‌ی S/Z دانست و کتاب بارت را «درآمدی به دشواری‌های بیانگری یا بازآفرینی» معرفی کرد.[۱۴۶] متون کلاسیک اساساً قادر به گذر از محدوده‌ی نظام تقلید نیستند و تنها شماری از آنها می‌توانند آن محدوده را نمایش دهند. «سارازین» اما، این محدوده را پشت سر می‌گذارد. قاعده‌های حاضر و آماده‌ی نظام تقلید را نمی‌پذیرد. همچون متون جدید قادر به پذیرش نظام سخن نیست و نیرویی که آن را به سوی گذشته می‌کشاند موجد دشواری‌های بیان در آن می‌شود. متونی چون **پندارهای از دست رفته** بالزاک و **سرخ و سیاه** استاندال نیز نمایشگر آن محدوده‌اند و آثار فلوبر گذر از این مرز را نشان می‌دهند. ما نه‌تنها با «مرزهای بازآفرینی» بل با «بازآفرینی به مثابه سازنده‌ی مرز» رویاروییم. اینجاست که آثار ژرژ باتای، که سرچشمه‌ی S/Z را باید در آنها جستجو کرد، به ما یاری می‌کند. باتای ادبیات را «خطر کردن» می‌نامید، گونه‌ای «وضعیت ناممکن» که باید شکاف میان آگاهی و تجربه را پُر کند، اما همواره به شکست خود باور می‌آورد، هرچند که دستکم نشان می‌دهد که این شکاف چقدر ژرف است. موریس بلانشو، استاد دیگر بارت نشان داد که «محدوده‌ی زبان» بحث از فراسوی هر واقعیت رفتن را بی‌حاصل می‌کند. روش بارت در S/Z تا حدودی متاثر از خود داستان «سارازین» است. بی‌گمان اگر او دلی **ساده‌ی** فلوبر را برمی‌گزید، روش کارش یکسر تفاوت می‌کرد. بارت بارها تاکید کرده بود که سازنده‌ی یک نظام خاص نیست، بل تنها تاویل کننده‌ی متون ادبی است، و برخلاف دیگر ساختارگرایان نمی‌خواهد به چنان روشی دست یابد که «در مورد هر متنی» کارآ باشد، او نشان داد که چنان روشی وجود ندارد؛[۱۴۷] در **رولان بارت** اعتراف کرد که سال‌ها به نظام اندیشیده است و از مارکس، سارتر و برشت به عنوان بیانگران آن نظام فکری و از نشانه‌شناسی همچون مکتب خود نام می‌برد؛ اما امروز به نظرش می‌رسد که راحتتر می‌نویسد، بی‌دغدغه و خلاص، و اندیشه‌ی نظام دیگر مزاحم او نمی‌شود.[۱۴۸] نکته‌ی جذابی است که میان ساختارگرایان آنان که با سخن ادبی سروکار داشتند، زودتر از دیگران از شرّ نظام خلاص شدند.

۵

دو کتابی که بارت درباره‌ی آثار میشله و راسین نوشته است و نیز کتابی که درباره‌ی زبان ساد، فوریه و لویولا منتشر کرده، نمونه‌هایی در کاربرد روش ساختاری بررسی متون و سخن ادبی به شمار می‌آیند. کتاب **میشله** برای نخستین‌بار به سال ۱۹۵۴ در مجموعه‌ای که نشر «سوی» با عنوان «نویسندگان به قلم خودشان» منتشر می‌کرد، به چاپ رسید. قاعده‌ی اصلی این مجموعه در آن سال‌ها، چنین بود که کوشش شود تا زندگی و نظریه‌های هر نویسنده بر اساس متونی که سویه‌های «اتوبیوگرافیک» دارند، شناخته شود.[۱۴۹] بارت بعدها نوشت که جاذبه‌ی آثار میشله برای او وابسته به این حقیقت است که میشله پایه‌گذار مردمشناسی در فرانسه بود. هرچند تاریخ‌نگار بود، اما از طبیعی‌ترین جنبه‌های زندگی یاد می‌کرد، یعنی از غذا، پوشاک و عشق. بارت نوشته است که بالزاک و پروست را هم به همین دلیل دوست دارد، چون به تمامی سویه‌های زندگی گروه‌های کوچک دقت کرده‌اند: «راستی که کتاب‌های مردمشناسی چقدر عزیزند. چونان دانشنامه‌هایی هستند که تمامی واقعیت را، حتی بی‌اهمیت‌ترین نکته‌ها را ثبت و دسته‌بندی می‌کنند».[۱۵۰] عنوان قطعه‌ای از کتاب **رولان بارت** که این حکم در آن آمده «سخن زیبایی‌شناسیک» است، نشانگر رابطه‌ی سخن ادبی با واقعیت. در آغاز **میشله** بارت جمله‌ای از کارل مارکس را بازگو کرده است: «نمایندگان خرده‌بورژوازی نمی‌توانند در ذهن خود از محدوده‌ای بگذرند که خرده‌بورژوازی در زندگی خود قادر به گذر از آن نیست. پس از دیدگاه نظری همان مسائل و راه‌حل‌هایی را می‌یابند که خرده‌بورژوا به اعتبار منافع مادی و وضعیت اجتماعی خویش به آنها می‌رسد... این از دیدگاهی کلی مناسبتی است که میان نمایندگان سیاسی و ادبی طبقه‌ای با طبقه‌ای که نماینده‌اش هستند برقرار است».[۱۵۱] با نقل این جمله بارت بسیاری از نکته‌های فرامتنی آثار میشله‌ی تاریخ‌نویس را روشن کرده است، همانطور که زندگینامه‌ی میشله را همچون چند سطر، به نقل از **فرهنگ کوچک لاروس** آورده است. کتاب **میشله** پیش از هر چیز متوجه زبان و جنبه‌ی ادبی آثار نویسنده است، و از این لحاظ، کار تاریخ‌نویس مشهور، ماندگار است. سال‌ها پس از نگارش کتاب، بارت در مقاله‌ی «سویه‌ی مدرن [آثار] میشله» (۱۹۷٤) تاکید کرد که مدرنیسم میشله را می‌توان در زبانی که به‌کار برده است، یافت. این زبان، جنبه‌های مدرن تاریخ‌نگاری میشله (حضور عناصر مردمشناسیک) و شناخت‌شناسی میشله (حرکت به سوی علمی یکسر تازه را شکل داده است. زبانی است که هیجان‌ها و عاطفه‌های نویسنده را پنهان نمی‌کند.[۱۵۲]

در کتاب **میشله**، بارت با دقت، شیوه‌ی نگارش میشله و نگرش او به چیزها را بررسی

و آن را ستایش می‌کند و «مایه‌های هستی‌شناسیک» کار تاریخ‌نویسی می‌خواندش. او با دقت از آثار متعدد و پرحجم میشله درونمایه‌های «پنهانگر» را بیرون می‌کشد: گرما، نرمی، نزدیکی، قدرت. در برابر مواردی را هم طرح می‌کند که بیزاری میشله را موجب می‌شدند: خاندان بوربن، امپراتوری بناپارت، و این دو را به توصیف‌های او از سرمای «سالن‌های اشرافی»، بوی روغن چوب‌ها، بوی عطرها و تصاویر و تابلوها مرتبط می‌کند. پاره‌های مربوط به لحظه‌ی به گیوتین سپرده شدن روبسپیر «سرد» و «پاکدامن» را در برابر انبوه مردمان «گرم و آتشین» از **تاریخ انقلاب** میشله بازگو می‌کند. رویکرد بارت به آثار نویسنده‌ای از راه سلطه‌ی «حس‌های فیزیکی» یادآور آثار گاستون باشلار است.[۱۵۳] از سوی دیگر سارتر هم در کتاب **بودلر** تا حدودی با «حس بویایی شاعر» آشنا شده بود.

در **میشله**، بارت به احکام اخلاقی (به ویژه اخلاق جنسی) میشله پرداخت؛ و تاثیر بینش جنسی او را در تاریخ‌نویسی و روایتگریش یافت؛ و بازتاب سرکوب غرایز جنسی نویسنده را در «توصیف زبانی ویژه‌ی او» شرح داد. مثلاً توصیف میشله را از «سالن‌های تاریک از دود تنباکو» به عقیده‌اش درباره‌ی تاثیر منفی دود تنباکو بر توان جنسی مرتبط دانست و دستمایه‌ی اصلی خون را در آثار میشله دنبال کرد. او نشان داد که میشله از خون تازه می‌ترسید،[۱۵۴] و توصیف انواع خون را در آثارش، گرد آورد؛[۱۵۵] و نظر میشله را شرح داد که زنان به دلیل عادت ماهانه‌ی خود، همچون طبیعت از سر گرفتن زندگی را تجربه می‌کنند و به همین دلیل می‌توان گفت که «طبیعت» خوی زنانه دارد.[۱۵۶] بارت می‌نویسد که این نظر، یعنی اعتقاد میشله به «زنانگی کامل در دوران عادت ماهانه» با سستی جنسی میشله، رابطه‌ای مستقیم دارد. میشله ترجیح می‌داد که زنان را دور از دسترس خویش یابد و از همبستری با آنان پرهیز و حتی هراس داشت.[۱۵۷] زمانی که بارت این حکم را طرح می‌کرد، هنوز سندی که روشنگر ناتوانی جنسی میشله باشد منتشر نشده بود. «پیش‌بینی» بارت در ۱۹۵۹ و ۱۹۶۲ (یعنی پنج و هشت سال پس از انتشار کتاب **میشله**) با انتشار شماری از نامه‌ها و یادداشت‌های منتشرناشده‌ی میشله تایید شد. دبی دور ناقد کتاب بارت که احکام او را در زمان انتشار **میشله** «زیاده‌روی و کوشش برای معرفی میشله همچون مردی ناتوان با غرایز سرکوب شده‌ی جنسی» دانسته بود، در مقاله‌ای دیگر، در پی انتشار آن اسناد، روش بارت را ستود.[۱۵۸] در زبان‌شناسی چنین پیشگویی‌ها بی‌سابقه نیست. مثال مشهور پیش‌بینی سوسور درباره‌ی وجود آوای صوتی schwa در زبان‌های هندواروپایی است. حتی در گستره‌ی نقد ادبی نیز می‌توان نمونه‌هایی دیگر از این یاری نظریه‌ی خواندن متون ادبی، به کشف جنبه‌های بیوگرافیک یافت. به عنوان مثال شارل مورون در کتاب **مالارمه‌ی ناشناخته**[۱۵۹] از احتمال از کف رفتن یک «عشق» در سال‌های کودکی مالارمه یاد کرد و

سالی بعد پژوهشگر آثار مالارمه، به نام موندور در کتاب مشهورش **زندگی مالارمه** داستان عشق مالارمه را به خواهرش ماریا، که دو سال از او کوچکتر بود و در سیزده سالگی درگذشته بود، بر اساس نامه‌ای از مالارمه که تا آن زمان منتشر نشده بود، بازگو کرد. مالارمه در این نامه که به تاریخ اوّل اوت ۱۸۶۲ خطاب به همسرش نوشته است می‌گوید: «این نهال نورس بینوا، خواهرکم بود، یگانه کسی که پیش از دیدن شما می‌پرستیدم».[۱۶۰] در سال های بعد اسنادی دیگر در این مورد چاپ شد.

در **میشله** بارت خطر کرد. از یکسو به تحلیل روانکاویک نزدیک شد و از این تحلیل در کتاب **راسین** نیز سود جست)، و پاری از مبانی استدلالش را بر نظریات فروید تکیه داد؛ و از دیگرسو، به شیوه‌ی مسلط نقد ادبی در فرانسه‌ی آن ایام، یعنی «تحلیل استوار به درونمایه‌ها» نزدیک شد. شیوه‌ای که اهمیت کاربرد روش های زبانشناسیک را در نقد ادبی انکار می‌کرد و با بررسی ساختاری متون مخالف بود. اما باید به تاکید گفت که روش نشانه‌شناسانه‌ی بارت همواره فاصله را با روانکاوی فروید حفظ کرده است و از سوی دیگر «تدوین زمینه های وسوسه‌ی میشله»،[۱۶۱] یعنی طرح درونمایه های آثار او، از روش «بررسی مایه های آثار» جداست، هرچند خود بارت در مقاله‌ی «امروز، میشله» (۱۹۷۲) تاکید کرده است که بررسی مایه‌ها در کتاب **میشله** را دیگر نمی‌پسندد، چرا که «امروز یکسر به زبان می‌اندیشم».[۱۶۲] اما باید به تاکید گفت که بارت در **میشله** از زبان آغاز کرده است، درحالیکه نمایندگان مکتب «بررسی مایه‌های اثر» از «تجربه‌ی هنرمند از جهان، و رابطه‌ای که او با جهان دارد» آغاز می‌کردند.[۱۶۳] در همان سال انتشار **میشله** کتاب ریشار به نام **ادبیات و حس** منتشر شد،[۱۶۴] او هم کوشیده بود تا به یاری «حس» کار چند نویسنده‌ی سده‌ی نوزدهم (فلوبر، استاندال و...) را بشناسد. اما درست به همین دلیل که کار خود را از بررسی زبان و بی‌توجه به نسبت زبان و ادبیات آغاز کرده بود، به نتیجه‌ای درخور دست نیافت.

بارت همواره ستایشگر برشت و از نخستین هوادارانش در فرانسه بود: «برشت مارکسیستی است که به ارزش نشانه ها اندیشیده است، و این موردی است سخت کمیاب».[۱۶۵] تحلیل بارت از آثار برشت استوار به همین «کارکرد نشانه ها در جامعه‌ی معاصر» است. بارت بارها نوشت که او نیز چون برشت از «تآتر روانشناسیک» بیزار است، چرا که تنها پندارهای طبقه‌ی متوسط درباره‌ی «هنر همچون ضرورت بیان اسرار قلبی» را تشدید می‌کند.[۱۶۶] او نمایش های کلاسیک یونان را ستایش می‌کرد که:

در آنها احساس های قهرمانان (غرور، حسادت، کینه، خشم و حتی عشق) به

هیچ‌رو از دیدگاه و به روش روانشناسیک بیان نمی‌شوند... و آن هیجان‌های فردی به حساب نمی‌آیند که در انزوای قلبی رمانتیک‌زاده شده باشند، حسادت اینجا گناهی فردی نیست، کنشی است علیه دولت-شهر یعنی کنشی است سیاسی. کینه هیچ نیست مگر حقی پایمال شده و خشم تقاضای حقی تازه است، نشانه‌ای به آنکه مردم به صحنه‌ی داوری گام نهاده‌اند و قانون‌های قدیمی را محکوم می‌کنند.[۱۶۷]

می‌توان شباهتی میان دشمنی بارت با «تآتر شخصیت‌ها یا نمایش روانشناسیک» از یکسو و طرح سارتر درباره‌ی «تآتر وضعیت‌ها» از سوی دیگر یافت. اما سارتر، یکسر از بند شخصیت‌ها و روانشناسی آزاد نشده است، درحالیکه برشت فارغ از این بندها و قانون‌ها راهی تازه در بیان نمایشی یافته است. مقاله‌ی بارت درباره‌ی **ننه دلاور** نشان می‌دهد که ننه دلاور بی‌تفاوت به حوادث سهمگین روزگارش، درحالیکه از دیدگاه عاطفی با هیچ چیز همراه نبود، باز اشک به چشم تماشاگری می‌آورد که برخلاف ننه دلاور به هراسی که زاده‌ی این روزگار است دقت دارد، و میان آلمان جنگ‌های سی ساله و دوران مدرن همانندی‌ها می‌یابد.[۱۶۸]

در نوشته‌های بارت درباره‌ی برشت نکته‌های زبانشناسیک غایب نیست، اما در مرکز بحث هم جای ندارد. کتاب **درباره‌ی راسین** از این نظر، با آن نوشته‌ها تفاوت زیادی دارد. بسیاری از ناقدان این کتاب را به گونه‌ای نادرست «در حاشیه‌ی روانکاوی» جای داده‌اند؛ اما پشت لحن جدلی و تاکیدهایی که بر مسائل روانی دارد، زبان راسین در مرکز توجه بارت بوده است. این کتاب سه مقاله‌ی متفاوت را دربردارد، و از آغاز همچون پژوهشی یکدست نوشته نشده است. نخستین و طولانی‌ترین مقاله‌اش «انسان راسینی» (۱۹۶۰) نخست به عنوان پیشگفتاری بر چاپ نمایشنامه‌های راسین نوشته شده بود. رساله‌ی دوم بازتابی است به این پرسش بارت از خویشتن: «چرا از اجرای نمایشنامه‌های راسین لذت نمی‌برم؟» این مقاله به سال ۱۹۵۸ نوشته شد و نشان از آثاری دارد که بارت درباره‌ی برشت نوشته است. مقاله‌ی سوم با عنوان «تاریخ یا ادبیات» بهانه‌ای است تا «تجربه‌ای از زبان خویش را در مورد راسین طرح کنیم. بارت، البته، درپی طرح حقیقتی قطعی در مورد راسین نبود. دلمشغولی او همان مایه‌ی همیشگی را داشت: زبان.[۱۶۹] انتشار کتاب بارت، واکنش‌های تندی در پی داشت. ریمون پیکارد، «متخصص» آثار راسین، از چهره‌های نقد فرهنگستانی به کتاب حمله کرد و علیه «نقد نو» موضع گرفت. به چشم پیکارد، آثار راسین به دقت حساب شده‌اند: «نمونه‌هایی از پیروزی آفرینش استوار به اراده، خواست و آگاهی» پیکارد یادآور شد که راسین در پیشگفتار بر شماری از آثارش «همواره می‌گفت که چه می‌خواهد

بکند و... تراژدی‌های راسین به آن نوع ادبی تعلق دارند که قاعده‌هایی صریح و محکم بر آن حاکم است».[۱۷۰] بارت در مقاله‌ی «انسان راسینی» برخلاف، نشان داده است که راسین به درستی نمی‌دانست که چه می‌خواهد بکند، و نتیجه‌ی کارش همواره فراتر از «طرح آگاهانه و نیّت او» می رود.[۱۷۱]

بارت معتقد است که ساختار نمایش های راسین یک «طرح ساده‌ی داستانی» دارند: در آغاز، آدم‌ها در قبیله‌ای زندگی می‌کردند. تنها رییس قبیله «حق استفاده» از زنان را داشت. اعضای جوان قبیله، سرانجام روزی علیه رییس شورش کردند. قانون قبیله شورش را نمی‌پذیرفت؛ پس قانون انکار شد. شورش در پی خونریزی‌های بسیار به پیروزی رسید. رییس سالخورده کشته شد. میان جوانان، اما، نزاع آغاز شد. هریک می‌خواست تا اقتدار و زنان را به چنگ آورد. درونمایه‌های قدرت، حسادت، تصاحب، رقابت، مجازات، قانون، شورش، تداوم جنایت در تمامی آثار راسین تکرار شده‌اند.[۱۷۲] کسانی که قدرت را در دست دارند، دارای صفات «مردانه»اند (حتی اگر همچون آگری پین در **بریتانیکوس** یا رخسانا در آتالی از دیدگاه زیست‌شناسیک زن باشند). در برابر این مردان ناتوانان قرار دارند که توانایی خود را در شورش علیه قانونی می‌یابند که توجیه اقتدار است. اینان علیه اقتدار قبیله می‌جنگند تا موقعیت و موجودیت خود را همچون «افراد انسانی» ثابت کنند (پیروس در **آندروماک**، نرون در **بریتانیکوس**، فارانس و فی‌فارز، هرچند از دو راه متفاوت در **میتری‌دات**). البته این ساختار به گونه‌ای مطلق در هر نمایشنامه تکرار نمی‌شود. همواره آن «موقعیت ویژه‌ی آثار راسین» ظهور می‌کند که در آن فردی بر دیگری مسلط است (پیروس بر آندروماک، میتری‌دات بر مونیمه، رخسانا بر بایازت) اما اقتدارش قادر به ایجاد عشق متقابل نیست. باری، ساختار اصلی در تمامی نمایشنامه‌ها یکی است، دگرگونی‌ها در اشکال ظهور رابطه‌ی قدرتمند و قدرت‌پذیر، در هر نمایش خاص، آشکار می‌شود. شورش، در نمایشنامه‌های راسین همواره همراه حس گناه است. اساس آن حس گناه قیام پسر علیه پدر است. اینجاست که نشان روانکاوی جدید و عقاید فروید را در بررسی این نمایش‌ها می‌یابیم. تحلیل بارت تا حدودی خواناست با کتابی به نام **ناخودآگاه در آثار و زندگی راسین** نوشته‌ی شارل مورون.[۱۷۳] در نمایشنامه‌ی **فدر**، قهرمان یعنی فدر به دلیل عشق ممنوع خود به هیپولیت احساس گناه می‌کند. فدر البته زنی است با منش مردانه، پرخاشگر و ثابت‌قدم، مبارزه می‌کند و مرگ را می‌پذیرد، از گروه زنانی است که بارت آنها را «مردوار» می‌خواند (و این نکته بدین معنا نیست که به گمان بارت صفات مثبت «مردانه‌اند» بل خیلی ساده به این معناست که در اخلاق قبیله‌ای که زمینه‌ی داستان نهایی نمایشنامه‌های راسین است، آن صفات مردانه‌اند.) فدر نمونه‌ای است از قهرمانان تراژدی‌های راسین که درگیری آنها

بیشتر درونی است: «تمامی آثار راسین به این لحظه‌ی تناقض‌آمیز می‌رسند که در آن فرزند کشف می‌کند که پدرش ابلیس است، اما آرزو می‌کند که همچنان فرزند او باقی بماند».[۱۷۴] آنچه پیش رو می‌ماند چیزی جز شورش نیست. قیام علیه پدر، خیزش علیه پدر مسیح. و بارت می‌پرسد که آیا تراژدی‌های راسین قیامی علیه ژانسنیسم نیست؟ خود راسین، البته، در تحلیل بارت غایب است. برخلاف کتاب مورون که تاکید در آن بر زندگی، شخصیت و به ویژه سال‌های کودکی راسین بود و «از او مردی ساخته بود که در صومعه‌ی ژانسنیست‌ها هم یتیم باقی ماند.» بارت، اما در کتابش جز دو اشاره‌ی بی‌اهمیت به راسین نیاورد.

بارت روش کارش را در کتاب **درباره‌ی راسین** چنین شرح داد:

> کار من در این کتاب طرح گونه‌ای انسانشناسی راسینی است که هم ساختارگرا باشد و هم تحلیلی: در گوهر خود ساختاری باشد، چرا که تراژدی همچون نظامی است که از واحدها (از «چهرها») و از کارکردها تشکیل شده است، و در بیان تحلیلی باشد، چرا که به گمان من تنها زبان تحلیلی قادر به طرح هراس از جهان است و از این‌رو می‌تواند موقعیت انسان زندانی را طرح کند.[۱۷۵]

در مقاله‌ی «انسان راسینی» مفاهیم زبانشناسیک به‌کار رفته‌اند و الگوی زبانشناسی همچون استعاره‌ای از شالوده‌ی کار دانسته شده است. نیمه‌ی نخست را می‌توان استوار به مناسبات «جانشینی» خواند (بررسی نقش‌های گوناگون و کارکردهای متمایز و یکسان در «تراژدی راسینی»)؛ و نیمه‌ی دوم را می‌توان استوار به مناسبات همنشینی دانست (بررسی این نکته که عناصر چگونه کار می‌کنند، و توجه به نسبت‌ها و تقابل‌هاست و نه به تحلیل عناصر یکه).

بارت در تاویل آثار راسین نظام کهنه‌ی نظریه‌ی ادبی را در مورد شخصیت‌ها (که از بینش ساده‌گرایانه‌ی تاریخی و مباحث روانشناسیک پیشافرویدی شکل گرفته است) را مورد حمله قرار می‌دهد و در برابر این نظام، مجموعه‌ی کارکردها را قرار می‌دهد که فراتر از قاعده‌های سه‌گانه‌ی تراژدی، افق معنایی تازه‌ای در آثار راسین می‌آفرینند. پرسش بارت در فصل «انسان راسینی» با مباحث هرمنوتیک ادبی ــ به‌ویژه با مباحثی که در زیبایی‌شناسی دریافت مطرح شده است ــ همخوان است: «ادبیات برای راسین و همروزگارانش به چه معنا بود؟»[۱۷۶] وظیفه‌ی نقد ادبی به نظر بارت، ادراک کارکردهای ادبیات (تولید، ارتباط، مصرف) است و این نگرشی است تاریخی. به نظر بارت تاریخ ادبی صرفاً به عنوان «تاریخ جامعه‌شناسیک» می‌تواند وجود داشته باشد، یعنی موضوع آن

کنش نهادهاست و نه افراد».[۱۷۷]

رساله‌ی دوم کتاب **درباره‌ی راسین**، به اجرای نمایش‌های راسین دقت دارد. بارت نوشته است که خطای بیشتر هنرپیشه‌ها در اجرای نقش در نمایش‌های راسین اصرار آنهاست به اینکه به تماشاگران ثابت کنند که هر مصراع از گفتار منظوم نمایشنامه را درک و حس می‌کنند و از تماشاگران می‌خواهند که در این ادراک با آنها شریک شوند. اساس استدلال بارت همان برداشت قدیمی او از «ارتباط» است. باید تماشاگران را آزاد گذاشت تا خود معنا را بیآفرینند، یعنی دلالتی از تعیّن ارزشی برای خویش بیآفرینند؛ و این در حکم بازگشت به درس لویی ژووه به هنرپیشه‌هاست: «بگذارید تا متن خود سخن بگوید.» این کار به معنای حذف هیجان‌های ساختگی و مصنوعی در حرکت‌ها و صداهاست. متن را باید چونان کل یکدستی خواند، بی‌دخالت تاویل تحمیلی هنرپیشه[۱۷۸] به نظر بارت پایه‌ی خطای هنرپیشه‌های نمایش‌های راسین این باور نادرست آنهاست که هر واژه معنایی پنهانی، اما قطعی و یکه دارد و وظیفه‌ی آنها آشکار کردن این معناست.[۱۷۹] تعبیری نادرست که در اغراق‌ها، اداها و هیجان‌های مصنوعی دیده می‌شود. اما این خطا، ریشه‌ای هم در کار خود راسین دارد: سویه‌ای «مصنوعی» در نمایش‌ها یافتنی است، میان تآتر کلاسیک و آغاز تآتر روانشناسیک در تردید بجا مانده است. بارت تا آنجا پیش می‌رود که حکم می‌دهد سه‌چهارم نمایـش‌های راسین در هرگونه اجرای تآتری «مرده به دنیا می‌آیند».[۱۸۰] بارت به عنوان نمونه‌ای مثبت از «بازیگری» به بازی آلن کنی به نقش تزه در نمایش **فدر** اشاره کرده است. او این نقش را همچون کسی که تازه با خداوند تماس یافته، بازی کرده است، مردی که از شخصیت زمینی خویش، درست به همین دلیل جدا شده است و چونان خوابگردی در جهانی که یکسر با او بیگانه است به نظر می‌آید.

نسبت «بیان ادبی» و زبان، در کتاب **ساد، فوریه، لویولا** که در دسامبر ۱۹۷۱ منتشر شد، همچنان محور اصلی بحث است.[۱۸۱] کتاب درباره‌ی سه مرد است که سه جهان متفاوت را از راه زبان آفریدند. مارکی دوساد، بیست و هفت سال از زندگیش را در زندان‌های رژیم کهن فرانسه، رژیم انقلابی و رژیم بناپارت گذراند. در این سال‌ها، کتاب‌های زیادی در زندان نوشت که محور تمامی آنان کنش و اخلاق جنسی بود. کارش گونه‌ای شمارش امکانات عشق بود و از این راه فهم دو نکته‌ی عمده: حدود و گستره‌ی خیالپردازی جنسی انسان و نسبت جنسیت با قاعده‌های اخلاقی حاکم در جامعه. در پی نوشته‌های سوررآلیست‌ها درباره‌ی ساد، و به شکرانه‌ی پژوهش‌های ژرژ باتای، ساد در جهان ادبی فرانسه‌ی سده‌ی حاضر، چهره‌ای مرکزی دانسته شد. بنیانگذار سخنی ادبی که

دقت به آثارش گریزناپذیر است. بارت یگانه نویسنده‌ی ساختارگرایی نبود که به ساد توجه کرد. پیش از او ژاک لاکان درباره‌ی ساد نوشته و درس داده بود. بارت در گفتگویی یادآور شده است که امروز گرداگرد ساد اسطوره‌ای ایجاد شده است، همانند اسطوره‌ای که اتیامبل گرد رمبو ایجاد کرده بود. ساد دیگر از برزخ سده‌ی نوزدهم که او را «ابلیس» می‌دانست، خارج شده است. به نظر بارت نکته‌ی جذاب در آثار ساد «اهمیت نگارش در آنهاست». ساد به یاری نگارش، ساختار رمان را با زندگی اروتیک خوانا کرد: مجازها و تمثیل‌های آثارش هم اروتیک هستند و هم در پیکر «نظریه‌ی بیان» جای دارند. منش اصلی روش بیان ساد، بی‌تفاوتی جمله‌هاست. حتی در توصیف اروتیسم، با گونه‌ای گسست از نمادسازی رویاروییم.[۱۸۲] جای دیگری بارت می‌گوید: «من همواره از خواندن آثار ساد لذتی بی‌پایان برده‌ام... درادبیات فرانسه تنها پروست را سراغ دارم که آثارش چنین به قدرت در هر بازخوانی مکرر، آفریننده‌ی لذت باشد».[۱۸۳] ساد در پی یافتن «دستور زبان اروتیسم» بود. به این دلیل از «تمامی کتاب‌های تاریخ ادبیات فرانسه» تبعید شد. بیزاری از او به دلیل «وقاحت‌نگاری» او نبود، دلیلش تلاش او در یافتن «دستور زبان بیان جنسی» بود.[۱۸۴]

شارل فوریه سوسیالیست فرانسوی، جامعه‌ای آرمانی پیشنهاد کرد متشکل از واحدهای مستقل که به عنوان «فالانژ» مشهور شده‌اند. در هریک از این واحدها، تعدادی زن و مرد، در گستره‌ی معینی از زمین، زندگی اشتراکی را براساس نیازها و غرایز خویش ادامه می‌دهند. اساس زندگی آدمی به چشم فوریه لذت و شادی بود. او جامعه‌ی معاصر را محکوم می‌دانست، چرا که سرکوبگر این اساس زندگی است. فوریه کار خود را گونه‌ای تدوین قاعده‌ها و امکانات «زندگی سالم» می‌دانست. حساب می‌کرد و می‌گفت که آدمی ۱۶۲۰ گونه هیجان ثابت دارد؛ و در پی یافتن «رقم دقیق انواع زندگی سالم» بود. فوریه می‌گفت از لحظه‌ای که هرکس در هماهنگی با غرایز درونی خویش زندگی کند، کار تبدیل به لذت می‌شود. **هماهنگی** را اساس زندگی گروهی می‌شناخت: «همان هماهنگی که در ذات جهان نهفته، و در حرکت ستارگان و اجرام سماوی یافتنی است.» سوسیالیسم فوریه، نفرتش از جامعه‌ی شکافته به طبقات، ندای آزادی غریزه و برابری راستین زن‌ومرد، در بنیان اصول عقاید کارل مارکس و آنچه او «سوسیالیسم علمی» می‌خواند تاثیر گذاشت. بارت همان «نگارش و شیفتگی نسبت به زبان» را در آثار فوریه می‌یافت که نمونه‌ی دیگر آن را در نوشته‌های ساد پیدا کرده بود. او نوشت: «فوریه حتی از فلوبر هم مهمتر است. او به‌گونه‌ای غیرمستقیم اشتیاق تاریخ را بیان کرده است و درست در همین مقام، هم تاریخ‌نگار است و هم آدمی امروزی: یعنی تاریخ‌نگار اشتیاق».[۱۸۵] جایی دیگر گفت که

آثار فوریه را دشوار می‌توان خواند «چرا که استوار به استدلال و خط داستانی نیستند... لذت خواندن [آثار فوریه] چندان به نحو مرتبط نیست و بیشتر معناشناسیک، و به بیانی کهنتر استوار به «نظریه‌ی بیان» است». [۱۸۶]

میان اندیشه‌های ساد و لویولا می‌توان شباهت‌هایی یافت، هریک به گونه‌ای فرآورده‌ی اندیشه‌ی روشنگری بودند و با جامعه‌ای که غرایز را سرکوب و عشق را ممنوع می‌کرد مخالف و دلبسته‌ی هیجان‌ها و شور انقلاب بودند و چشم انتظار آن هماهنگی که «باید در آینده ایجاد شود.» میان این دو و مرد سوم، در نگاه نخست، هیچ شباهتی نمی‌توان یافت. چه رابطه‌ای میان این دو کافر منادی آزادی غرایز، با اینیاتسیو لویولا قدیس، پایه گذار آیین ژزوییت‌ها، نویسنده‌ی **تجربه‌های معنوی** یکی از مهمترین آثار عرفانی تاریخ مسیحیت وجود دارد؟ لویولا همان عابدی است که از پیروانش خواست تا برای پرهیز از گناه، درست همچون یک جسد روزگار بگذرانند. تنها در رویکردی ساختاری به ادبیات می‌توان دریافت که چرا نام این قدیس، همراه نام آن دو گناهکار بر جلد کتابی نقش می‌بندد. اینجا، شباهت‌های آنان، یا دستکم کنش مشترک آنها در رویارویی با زبان را می‌توان شناخت. لویولای قدیس، همچون شارح گناهان جنسی و فیلسوف خیالپرداز، شیفته‌ی شمارش و تدوین بود. او با دقتی ریاضی اشکال گناه را برشمرد و از انواع دعا، اشکال گوناگون جذبه، درجات آمادگی معنوی در پذیرش کلام حق، مراحل سلوک و حتی تدقیق بهترین ساعت‌های روز و شب برای دعا خواندن و دل دادن به جلوه‌ی حق یاد کرد. [۱۸۷] فوریه میوه‌ها و جامه‌ها را به قصد لذت و شادی دسته‌بندی می‌کرد و لویولا به قصد دستیابی به آرامش معنوی. انگیزه‌ی نخستین، غریزه بود و شهوت، انگیزه‌ی مرد دوم «درک چرایی زندگی مسیح» بود. اما محتوای آموزه‌هایشان بنا به اصل ساختارگرایی بی‌اهمیت است و شباهت صوری کارشان نکته‌ی مهم. لویولا، البته که به لذت کاری نداشت، اما عناصری از لذت در بازسازی زبانی ایمان ویژه‌اش در کتاب شگفت آورش یافتنی است. [۱۸۸] باری، هر سه مرد، جهان را از راه زبان و «نگارش» می‌آفریدند. از این‌رو بارت آنان را «کلام آفرینان» یا «سخن‌سازان» خواند. [۱۸۹] لویولای قدیس با ابداع زبانی که مومن بتواند به یاری آن با خداوند راز و نیاز کند (یا بنا به متن **تجربه‌های معنوی** گفتگو کند، یعنی بگوید و بشنود) [۱۹۰] انقلابی در آیین کاتولیک‌ها آفرید. زبانی که دو رند بدنام را در آغاز سده‌ی نوزدهم شیفته‌ی خود کرده بود. آنان نیز هریک زبانی آفریدند بی‌همتا و از آنجا که هیچ زبانی بدون نشانه‌های متمایز وجود ندارد، راه قدیس را دنبال و ناگزیر دسته‌بندی را آغاز کردند. در برابر ۱۶۲۰ گونه هیجان که فوریه یافته بود، لویولا از چهارگونه اشک ریختن در زمان دعا خواندن در حجره‌ی خویش یاد کرده است که از چهارگونه اشک ریختن در

نمازخانه‌ی اعظم متفاوت است. انواع کامجویی‌های «فیلسوف در اتاق خواب» هم که مشهور است. وسوسه‌ی هر سه مرد یافتن تمایزها و در گام بعد ترکیب عناصر بود، یعنی قاعده‌ای آغازین در زبانشناسی. وسوسه‌ی هیچ زبان‌آفرینی جز این نیست.

کتاب بارت از چهار بخش تشکیل شده است: نخستین و واپسین بخش درباره‌ی مارکی دوساد است و دو بخش میانی به ترتیب درباره‌ی لویولا و فوریه. نخستین بخش به رساله‌ای کوتاه همانند است، اما سه بخش دیگر از قطعات بسیار تشکیل شده‌اند. هر قطعه روشنگر جنبه‌ای از کار سه «کلام‌آفرین» در گستره‌ی زبان است. در پیشگفتار کوتاه کتاب بارت نظری را به‌گونه‌ای موجز طرح کرد که موضوع اصلی کار بعدیش شد: لذت بردن از متن. آنجا می‌خوانیم:

> چیزی از این پیشنهاده کسالت‌آورتر نیست که متن را موردی برای تعمق، تخیل، قیاس، بازتاب و غیره بشناسیم. متن یک مورد لذت است. خوشی متن معمولاً روش بیان آن است: لذات بیانگر وجود دارند و در آثار ساد و فوریه از این دست لذات کم نیست. با اینهمه گاه لذت متن به گونه‌ای ژرفتر به دست می‌آید. جایی که می‌توانیم به راستی بگوییم: این یک متن است. زمانی که متن ادبی (کتاب) به زندگی ما نقل مکان کند، زمانی که نوشته‌ای دیگر (نوشته‌ی کسی دیگر) بتواند پاره‌هـــایی از زندگی هرروزه‌ی ما را بنویسد. در یک کلام، زمانی که همزیستی رخ دهد. نشان شاخص لذت متن آنجاست که بتوانیم با فوریه، و ساد زندگی کنیم. زندگی با یک نویسنده لزوماً به معنای پیگیری برنامه‌ای که نویسنده در کتاب‌هایش طرح کرده در زندگی خود ما نیست (هرچند این نکته خیلی جذاب است، چرا که اساس استدلال **دن کیشوت** را تشکیل می‌دهد. از یاد نبریم که دن کیشوت هم چهره‌ای است در یک کتاب)... [۱۹۱]

بارت ادامه داد که زندگی با سه «کلام‌آفرین» به معنای دستیابی به لذاتی که ساد پیشنهاد می‌کند، یا زندگی در فالانژ فوریه نیست (در واقع این دو همانقدر دشوارند که زندگی راهبانه به شیوه‌ی لویولای قدیس) بل حضور پاره‌های کتاب‌های آنان در زندگی هرروزه‌ی ماست: «زندگی باساد یعنی سادگونه حرف زدن». بارت به اصل روش خود وفادار مانده است، یعنی تاکید می‌کند که «زبان سازنده‌ی جهان من است.» اما دل شیر می‌خواهد که مثل ساد حرف بزنیم.

٦

چنانکه ما در نخستین فصل گینس می‌خوانیم...

جویس، **یولیسس.**

بارت در لذت متن یک اپیکورگرای تمام‌عیار است. او نمی‌پرسد: «چرا از متنی لذت می‌بریم؟» خیلی ساده می‌گوید: «از خواندن متنی لذت می‌بریم، چون با لذت نوشته شده است». [۱۹۲] بارت تنها می‌خواهد بداند **چگونه** از خواندن متنی لذت می‌بریم. او با دستی گوهر راستین کلام را نشان می‌دهد و با دستی دیگر مایه‌های لذت را در آن. خود بارت در گفتگویی شرح داده است که با کاربرد واژه‌ی «لذت (لذت بردن از متن‌های اندیشگرانه) تلاش کرده است تا «واژه‌ای سانسور شده در گستره‌ی نقادی» را در دل قلمرو واژگانی کار خود قرار دهد. [۱۹۳] او از واژه‌ای دیگر مثال می‌زند «عیش طلبی». متون لذت می‌دهند، چون بیرون از ما هستند، و ما از رابطه‌ی با آنها لذت می‌بریم؛ اما آنها را دگرگون نمی‌کنیم. متون معدودی هم هستند که چیزی فراتر از لذت می‌آفرینند: خوشی. این متون به معنای راستین واژه، پیشرو هستند. بیرون گستره‌ی تشابه یا راست نمایی جای دارند. مثلاً آثار مارکی دوساد سرچشمه‌ی خوشی هستند. بارت با طرح تمایز خوشی و لذت ما را به «جهان اروتیک» نزدیک کرده است. [۱۹۴] خوشی، خواننده را گیج و منگ می‌کند: «همچون بحرانی دررابطـــه‌ی او با زبان نمایان می‌شود.» اما لذت رابطه‌ای مستقیم میان خواننده و زبان می‌آفریند. بارت لذت متن را «اساساً درونی» می‌داند. تمایز میان متنی که لذت می‌آفریند و متنی که موجد خوشـــی است هم تمایزی درونی است. نویسنده‌ی متنی که موجد خوشی است، سرچشمه‌ی این خوشی را در «ناممکن بودن» دستیابی به تمامی لذت می‌یابد «نویسنده‌ی خوشی، متنی دفاع‌ناپذیر، متنی ناممکن را آغاز می‌کند». [۱۹۵] بعدها در S/Z بارت متون سازنده‌ی خوشی را متون «نوشتنی» خواند. نکته‌ی مهم اینجاست که لذت متن و خوشی متن گاه جدایند و گاه همراه، اما در زبان فرانسوی واژه‌ای وجود ندارد که این جدایی و همراهی را بیان کند. [۱۹۶] **لذت متن** کاملترین (و اگر از معنای تحقیرآمیز و منفی واژه نمی‌ترسیدم باید می‌نوشتم افراطی‌ترین) بیان دلبستگی بارت به زبان است. او همچون فلوبر که می‌گفت «تنها زبان است که می‌ماند» هر متن را از تمامی سویه‌های ارزشی آن تهی می‌کند و کشف می‌کند که «کنار هم چیدن واژگان، دست‌آخر گونه‌ای لذت شخصی است.» آن نویسنده که «حروف و واژگان» را می‌پذیرد سازنده‌ی «متن استوار به (و زاینده‌ی) لذت» است و آن نویسنده که حاکمیت حروف و واژگان را منکر می‌شود گام نخست را در راه متن زاینده‌ی خوشی بر می‌دارد.

متن استوار به (و زاینده‌ی) لذت را می‌توان به نقد کشید؛ [۱۹۷] اما متن زاینده‌ی خوشی

را نمی‌توان، زیرا از همان آغاز از دایره‌ی امکان خارج شده و پا به گستره‌ی ناممکن‌ها و موارد نهی و منع شده گذاشته است. پس نمی‌توان از «متن خوشی» حرف زد، مگر اینکه خود متنی استوار به خوشی نوشت (کاری که بارت با متن ساد کرده است.) متن استوار به لذت را می‌توان دست‌آخر با ارجاع به «فلسفه‌ی حس» (یا ساده‌تر به روانشناسی) بازشناخت، اما متن استوار به خوشی تنها با خوشی شناخته می‌شود و بس. می‌بینیم که بارت از نگارش همچون «مایه‌ی تخدیر» گونه‌ای لذت اروتیک یاد کرده است. کار او به گفته‌ی سوزان سونتاگ «به پایان رساندن کاری است که مونتنی آغاز کرده بود».[۱۹۸] از سوی دیگر تاثیر نویسنده‌ی **اصل لذت** یعنی زیگموند فروید بر کتاب بارت آشکار است. جایی بارت نگارش را «کار ادیپ» می‌نامد، گونه‌ای عشق به زبان مادری و اگر دریافتن تبار **لذت متن** اصرار داشته باشیم، نیچه را نیز خواهیم یافت که گفته است: «گریزی از خداوند نداریم، زیرا هنوز به دستور زبان نیازمندیم.»

در **لذت متن** بارت مفهوم «درون-متن» را آفرید. او نخست شرح داد که یک‌بار با خواندن متنی که استاندال نقل کرده (و نوشته‌ی خود او نیست) نشانی از پروست یافت. جایی دیگر در متنی از فلوبر بازرد و علامتی از پروست را پیدا کرد:

> آنگاه دانستم که اثر پروست، دستکم برای من، کتاب مرجع است، قاعده‌ی کلی، ماندالای تمامی کیهانشناسی ادبی، همانطور که نامه‌های مادام سووینی برای مادربزرگ راوی، و حکایت‌های پهلوانی برای دن کیشوت چنین بودند. مثال‌های دیگری هم می‌توان یافت. این نکته بدین معنا نیست که من یک «متخصص» پروست هستم؛ پروست به سراغ من می‌آید، نه من به سراغ او. متن او گونه‌ای اقتدار نیست؛ خیلی ساده، خاطره‌ی حاضر است. همان است که درون-متن می‌خوانم: ناممکن بودن زندگی بیرون متنی نامحدود و بی‌پایان ــ خواه این متن از پروست باشد، یا روزنامه‌ای، یا برنامه‌ای تلویزیونی: کتاب معنا را می‌آفریند، معنا زندگی را.[۱۹۹]

مفهوم درون-متن را بارت به سال ۱۹۵۵ در مقاله‌ای درباره‌ی **چشم‌چران** آلن روب گری‌یه شرح داده بود. عنوان آن مقاله «ادبیات ادبی» بود؛ و در آن بارت از شیوه‌ی تازه‌ی خواندن که رمان نو به ما تحمیل می‌کند، یاد کرده بود: متن رمان نو، با ارجاع به خاطره‌ی ما، به متونی «راهنما» تبدیل می‌شود.[۲۰۰] در **لذت متن** این مفهوم درون-متن گسترش یافته است. اما بوواری جهان را از راه آنچه خوانده بود، می‌شناخت؛ و دن کیشوت نیز، و چه‌بسا بسیاری

از دیگر قهرمانان رمان‌ها، که‌ما با این سو یه از زندگی درونی آنها در «طرح» آشنا نشده‌ایم. خود ما نیز دنیا را با آنچه خوانده‌ایم می‌شناسیم و دیگر قادر به ادراک موارد فیزیکی، چنانکه هستند، نیستیم. انگار شرح حادثه‌ای را از کسی می‌شنویم و از میان گفته‌هایش «حادثه را احساس می‌کنیم.» همه کس می‌پندارند که از راه متن، واقعیت را شناخته‌اند. بارت وظیفه‌ی ناقد را آشکار کردن این «تحریف» دانسته است. متن، دنیایی از نشانه‌هاست، یعنی دنیایی از قراردادها و دلالت‌های دلخواه یا قراردادی (و این مهمترین درسی است که می‌توان ازسوسورآموخت). وظیفه‌ی ناقد «ویران کردن دیدگاهی است که نشانه‌ها را طبیعی می‌پندارد».[۲۰۱]

یکی از دلایل اصلی نگارش کتاب **امپراتوری نشانه‌ها** شرح همین نکته بود که دلالت متن نه به واقعیت بل به متونی دیگر است. بارت با توصیف نظام نشانه‌های گونه‌ی دیگری از زندگی، یعنی شرح نشانه‌های زندگی مدرن در ژاپن، کوشید تا ثابت کند که آنجا نیز نظامی از عناصر قراردادی و استوار به گزینش وجود دارند، و ارتباطی میان این عناصر و دنیای واقعیت ــ از دیدگاه تشابه و همبستگی درونی نمی‌توان یافت. غرابت نشانه‌های زندگی ژاپنی، فهم این نکته را برای ما ساده‌تر می‌کند. ما بسیاری از نشانه‌ها را در زندگی هرروزه‌مان «طبیعی» تلقی می‌کنیم، چرا که به آنها عادت کرده‌ایم. هرچند خود بارت در یادداشتی که همراه کتاب کرده است، از آشنایی دل خود با نشانه‌های ژاپنی یاد کرده است: «در میان تمامی کشورهایی که مولف دیده و شناخته، ژاپن تک است، کار نشانه‌ها آنجا نزدیکترین است به عقاید و رویاهای او» بارت تاکید می‌کند که به چشم او ژاپن «سرزمین نوشتار» است؛ نوشتاری که به باوری در آیین کهن ذن، می‌توان گفت گونه‌ای «ساتوری» است. ساتوری گونه‌ای باور به تهی بودن گفتار.[۲۰۲]

گسست از تشابه، ریشه در گسست از دنیای دلالت معنایی دارد. باور بارت به اینکه متن دارای معنای نهایی نیست، و تلاش ناقد و نظریه‌پرداز ادبی نباید جستجوی معنا باشد، بل آنها فقط به آفرینش تازه‌ای دست می‌زنند، در حکم جداییش از فرمالیست‌های روسی است. سوزان سونتاگ در پیشگفتاری که بر **برگزیده‌ی آثارت بارت** به زبان انگلیسی نوشت، حکم داد: «او همواره شاهد زبان بود، و نظاره‌گر معنا.» اما مناسبت بارت با معنا، بیش از فاصله بود. او ــ به‌ویژه در واپسین آثارش ــ به معنای نهایی و یکه باور نداشت. از آن پیشتر هم وظیفه‌ی ناقد را «کشتن معنا» می‌دانست. می‌گفت فیلم **ملک‌الموت** لوییس بونوئل را دوست دارد «چرا که معنا را می‌کشد». و از فیلم‌های آلن‌روب گری‌یه (برخلاف رمان‌های او) انتقاد می‌کرد: «روب گری‌یه در فیلم‌هایش معنا را نمی‌کشد. فکر می‌کند همین که معنا را با چیزی مخلوط کند، معنا خواهد مُرد، اما کاری بیش از این برای کشتن معنا ضرورت

دارد».[۲۰۳] این انکار یک معنا باور به وجود معانی بی‌شمار متن، و تن دادن به ناتوانی در یافتن معنایی اصیل، قطعی و نهایی، عقاید بارت را به هرمنوتیک ادبی نزدیک کرد: «هر معنای ممکن جهان که هنرمند آن را کشف می‌کند، به تنهایی دروغی بیش نیست. اما مجموعه‌ی آنها حقیقت نویسنده است».[۲۰۴] برای هر فرد اثر ادبی مجموعه‌ای از معانی است: «اگر اثر ادبی در یک لحظه چندین مفهوم دارد، نه به دلیل ناتوانی و نادانی خواننده، بل به دلیل ساختار خود متن است.[۲۰۵] از این‌رو «تاویل متن به معنای کشف مفهومی کمابیش درست برای آن نیست. دانستن اهمیت چگونگی کثرت مفاهیم آن است».[۲۰۶] هنگامی که بارت با اطمینان می‌نوشت «ادبیات چیزی جز شگرد نیست» و «شگرد ادبیات همان هدف ادبیات است».[۲۰۷] بر همین فقدان معنای نهایی تاکید می‌کرد. از سوی دیگر این نظر که اثر از نیّت مولف جداست، سرانجام باید به پذیرش منش چندمعنایی اثر می‌رسید. دستکم دو مفهوم از اثر وجود دارد: یکی مفهومی خوانا با نیت مولف و دیگری مفهومی که خواننده‌ای به آن می‌رسد. همین نکته که اثر می‌تواند شکل‌هایی یکسر متفاوت با شکلی که نویسنده ساخته است بخود گیرد (و این حکمی است از پل والری)[۲۰۸] کافی است که در اعتبار تاویل یا نیّت مولف شک کنیم و مفهوم یا مفاهیمی تازه جانشین آن کنیم. بارت بارها از «روانشناسی ژرفنا» دفاع کرد و بی‌خبری نقد فرهنگستانی از آن را یکی از دلایل خطاهای آن شیوه‌ی بحث دانست. همین اعتقاد به روانشناسی ژرفنا پایه‌ی برداشتی ویژه از هرمنوتیک است.[۲۰۹] بارت معتقد بود که اهمیت روانشناسی ژرفنا در این نکته نهفته است که به ما امکان می‌دهد تا از راه «نمادسازی خاصی قاعده‌هایی را به‌دست آوریم که به کار شناخت ریشه‌های مشترک و وحدت نهایی و ژرف نمادهای گوناگون می‌آیند».[۲۱۰] و این در حکم دفاع از برداشتی خاص از هرمنوتیک است. این نکته که از راه معناهای گوناگون به ریشه‌های مشترک دست می‌یابیم در جستارهای هرمنوتیک مدرن تدقیق شده است. بارت از این نکته‌ی بنیادین به احکامی خاص خود رسید. مثلاً گفت که وقتی درباره‌ی آثار نویسنده‌ای می‌نویسیم موضوع اصلی نه نویسنده، بل شیوه‌ای است که نویسنده ما را به گفتن چیزهایی درباره‌ی خودمان وادار می‌کند: «من با امکاناتی که او می‌دهد، بر خویشتن تاثیر می‌گذارم. آنچه درباره‌ی او می‌گویم، مرا ناگزیر می‌کند تا بیشتر درباره‌ی خویشتن بیاندیشم (و یا در بیشتر موارد درباره‌ی خویشتن نیاندیشم)».[۲۱۱]

واپسین اثری که بارت درباره‌ی سخن ادبی، در دوران زندگیش، منتشر کرد **قطعاتی از سخن عاشقانه** نام داشت. مجموعه‌ای از قطعات که در مورد سخن عاشقانه نوشته شده‌اند و **رنج‌های ورتر جوان** گوته در آنها نقش مهمی دارد.[۲۱۲] کتاب محصول دو سال پژوهش بارت است. او

در سمیناری در «اکول پراتیک» در سال های ۷۵-۱۹۷٤ درباره‌ی سخن عاشقانه کار کرد و به ویژه داستان گوته را درس داد: «در جریان کار مجازهای برآمده از زندگی خود را با مجازهایی که در ورتر آمده اند همراه کردم».[۲۱۳] کتاب درباره‌ی سخن عاشقانه نیست، خود سخنی از سر عشق است. سخنی است از یک «موضوع» عاشقانه. در کتاب، بارت، دوستانش، نامه های خصوصی، متن ورتر، گفتاری از ادبیات عرفانی، رمانتیک و متون جدید در هم «تدوین» شده اند؛ و خود بارت گفته است: «درست به معنایی سینمایی مونتاژ شده اند».[۲۱۴] کسی که در کتاب می‌گوید «من» منِ نوشتار است. شامل رولان بارت هم می شود. به دلیل همین رابطه‌ی مولف با شخصیت، این اثر را نیز می‌توان همچون رمانی خواند. روش قطعه نویسی، اینجا هم، با نگاه بارت به سخن عاشقانه خواناست. این سخن نیز قطعه قطعه است، نامتوالی، گسسته، فاقد نظم درونی، پس مالیخولیایی، غمگین، تلخ، اما نه به‌هیچ‌رو آزاردهنده. قطعاتی از زبان که به سرعت از ذهن می‌گذرند. اثری باقی می‌گذارند که نسبت مستقیمی با خود آنها ندارد: «من آن منش نامتوالی را که در ذهن عاشق وجود دارد، محدود کرده‌ام، نه‌اینکه به نظم آورده باشم».[۲۱۵] بیهوده نیست که عاشق را مجنون خوانده اند. زبان عاشق فاقد آن شالوده‌ی کلی و منطقی است که بتواند روایتی را گزارش کند: «کتابم اعتراضی است به تاریخ عشق»، بارت می افزاید که دوگونه موضوع عاشقانه می شناسیم: یکی در ادبیات فرانسه سابقه دارد، از راسین تا پروست، و استوار است به حسادت. اینجا عشق گونه‌ای پارانوییا و حتی خودآزاری است. دیگری در رمانتیسم آلمانی، در ادبیات آغاز سده‌ی نوزدهم و در موسیقی شومان سابقه دارد. اینجا هرچند حسادت یکسر حذف نشده، اما عشقی پرشور از سر نیاز مایه‌ی اصلی است. انگار کودکی که به مادر نیازمند است. بارت در کتابش کوشید تا ترکیب این دو موضوع عاشقانه را بشناسد. در کتاب روانکاوی ناپیدا نیست، اما اهمیتی ندارد: «از مباحث روانکاویک، همچون عناصر داستانی سود گرفته‌ام».[۲۱۶] بارت در گفتگویی اعلام کرد که مدت‌ها می‌خواست نام این کتاب را «احساس عاشقانه» بگذارد، چرا که یادآور روانشناسی سده‌ی پیش بود.[۲۱۷] رمان های معاصر از «شور» عشق سخن ندارند. عشق از رسم روز افتاده است، به‌ویژه در محیط اندیشگرانه. قطعاتی از سخنی عاشقانه روحیه‌ی «نوستالژیک» دارد، چرا که از حسی فراموش شده یاد می‌کند. امروز به گفته‌ی بارت «عشق چیزی است که در وسوسه‌ی جنسیت انکار شده است». از این‌رو، کتاب بارت به معنای دقیق واژه رمانتیک است، بازگشتی است به شور و احساس، و کتابی است شخصی (شخصی‌ترین اثر نویسنده‌ای است که در تمامی آثارش حضور دارد). آنجا که از سال های کودکی خود یاد کرده است و از غیاب مادرش که هر صبح از خانه می رفت و پسرک «تنها و رها شده در

خانه بجا می‌ماند» و هر غروب در ایستگاه اتوبوس چشم انتظار مادر بود و «اتوبوس ها یکی پس از دیگری می‌گذشتند و او در هیچ کدام نبود».[۲۱۸] پروست را بازمی‌یابیم و «درون-متن» را بازمی‌شناسیم. پسرکی که مدت‌ها چه زود می‌خوابید و پیش از خواب چشم انتظار مادر بود تا بیاید و بوسه‌ی خداحافظی را نثار کند، و اگر مادر نمی‌آمد، پسرک بیدار می‌ماند. جذابیت متون عاشقانه در این است که مناسبات بینامتنی در آنها چنین گسترده‌اند. اودن شاعر می‌گوید: «نه عشقی همگانی، بل یگانه معشوق بودن.» بارت هم می‌گوید عشق نیاز به معشوق است. می‌خواهیم کسی صدای ما را بشنود. کسی به ما نگاه کند، درک کند، اما فقط مرا.[۲۱۹]

از رمبو به بعد می‌پنداشتند که عشق «از خویشتن بدر رفتن است.» بارت، اما، نشان داد که عشق درست وارونه‌ی این است: یعنی ناممکن بودن فرار از خویشتن. در ایام عشق محکومم که آنچه هستم بمانم. معشوق می‌گوید: «مرا بپذیرید و چنان که هستم دوستم داشته باشید».[۲۲۰] کتاب گونه‌ای «عکس منفی» رمانی است که بارت می‌توانست بنویسد: گونه‌ای اعتراف. بارت زمانی گفته بود که **در جستجوی زمان از دست رفته‌ی** پروست را چونان روایتی پیگیر و یکدست نمی‌خواند، بل «گاه در رمزگان آلبرتین، گاه در رمزگان شارلوس و هربار در رمزگان فردی تازه» ادامه‌اش می‌دهد.[۲۲۱] **قطعاتی از سخنی عاشقانه** را باید چنین خواند. یک بار پاره‌های **ورتر** را، باری دیگر اشارات به افلاتون را، و... بارت می‌گوید که هیچ یک از «سخن‌های پذیرفته شده» (مسیحیت، مارکسیسم و فرویدیسم) پاسخی به عشق ندارند: نخستین، عاشق را ناگزیر می‌کند تا زبان و حس را «به هدفی دیگر» منتقل کند، دومی اساساً در این مورد خاموش است، و سومی عاشق را ناگزیر می‌کند «تا جهان پندارگونه‌ی خاص خود را کنار گذارد».[۲۲۲] اما کتاب خود بارت، عشق را فراشدی دردآور معرفی کرده است، کتابی مالیخولیایی که چونان نوشته‌های نووالیس عشق را لذت بردن از رنج می‌شناسد. اما یک نکته در مورد عشق و رنج، هردو، راست است: هیچ‌یک راه به جایی نمی‌برند؛ هردو معنا را «پس از رخداد وقایع» می‌آفرینند. عاشق، نه‌تنها نویسنده که خواننده هم هست. باید هر نشانه‌ی با ارزشی را که معشوق «می‌سازد یا طرح می‌کند» دریابد. عاشق نیز ناگزیر است که متن را تنها به یاری متن بخواند و پیش خود بازآفرینی کند، و از این قیاس به مفهوم «لذت متن» می‌رسیم؛ و پیشتر دیدیم که مناسبتی میان متن استوار به خوشـــی و «بحران زبان» وجود دارد. گفتن ندارد که **قطعاتی از سخنی عاشقانه** یکسر در مورد زبان است. ساختار کتاب نیز منش «زبان‌گونه» دارد: قراردادی است، بی‌باور به تشابه درونی، یا به اصل قیاس. قطعاتی کوتاه در فصل‌هایی آمده‌اند که هریک بنا به معنای آشنای واژه‌ای مشخص شده‌اند. عناوین فصل‌ها تماس، حسادت،

دوستت دارم، رویا، خاطره، خودکشی، حقیقت، نوشتن، نامه و... است. بارت بارها در کتاب اهمیت «به زبان آمدن معشوق» را یادآور شد: اوست که می‌تواند در زبان «آنچه می‌خواهم بشنوم» را بازگوید.[۲۲۳] **قطعاتی از سخنی عاشقانه** بدین‌سان مجموعه‌ای است از مناسبات بینامتنی، بارت می‌گوید: «تاریخ به گفته‌ی ویکو به گونه‌ای مارپیچی حرکت می‌کند. هر چیز کهنه باز پیدا می‌شود، اما نه در جای قدیمش، بل در مکانی تازه. سلیقه‌ها، ارزش‌ها، مسیرها و «نوشتارهای» قدیمی بازمی‌آینـد و در جایی یکسر تازه قرار می‌گیرند.[۲۲۴] و می‌افزاید که موضوع عشق به نظر او در جایی قرار دارد که لاکان آن را «گستره‌ی خیالپردازی» خوانده است. بارت می‌گوید که با ادبیات گذشته رابطه‌ای زنده و پویا دارد، چرا که این ادبیات رابطه‌اش با خیالپردازی را شکل می‌دهد، یا به بیان دیگر زنده می‌کند.

بارت در پیشگفتاری به داستان **پناهگاه و سرچشمه** اثر ژان دانیل (شرح سال‌های کودکی آن نویسنده) نوشته است: «واقعیتی که انسان را می‌سازد، این است که او زمانی کودک بوده... کودکی، زمانی که کنار مادر بودم و زندگی را پیش رو داشتم. اصـلاً به زبان دیگر بگویم، جاودانه بودم.» چنین جهانی را فقط از راه بازسازی کلامی و به یاری واژگان می‌توان بازیافت:

> نمی‌توان نوشت، بی‌این اراده که نسبت به جهان بخشنده بود بی‌شک در کار نوشتن، اخلاقی خاص وجود دارد (آنچه من رشته‌ای از ارزش‌های نیک می‌شناسم که از ما موجودی زنده می‌سازند و خرد زندگی به ما می‌بخشد). به بیان بهتر، نگارش از همان نخستین گام کنشی است اخلاقی. هر لحظه‌ی نگارش از «بحران نیک بودن ما نسبت به جهان» نشان دارد. این نیکی اما چیزی نیست که [جریان] نگارش آشکارش کند، تنها زمانی که متن را به پایان می‌رسانیم، آری تنها آن زمان، ادراکی تام از آنچه خوانده‌ایم به کف می‌آوریم. درست آنجا نیکی را احساس می‌کنیم.[۲۲۵]

نیک بودن و کودکی. بازگشتی به تصور رمانتیک از سال‌های معصومیت، سال‌هایی که بیرون زمان و بیرون نوشتار، زندگی می‌کردیم. سال‌هایی که زبان را کشف می‌کردیم و زندگی ما به‌راستی «زبان‌گونه» بود. رولان بارت چونان کودکی زیست و راستی که کمتر از هرکس «بحران نیک بودن ما نسبت به جهان» را احساس کرد. همچون کودکی، پس از مرگ مادرش، دنیایش به پایان رسید؛ نوشت که «دیگر اشتیاقی به زندگی ندارد» و به

فاصله‌ای کوتاه درگذشت. مرگ او، خود مرگ یک کودک بود: بیست و پنجم فوریه‌ی ۱۹۸۰ کامیونی رولان بارت را که از خیابان می‌گذشت زیر گرفت...

یادداشت‌های فصل هشتم

1. R. Barthes, *Roland Barthes*, Paris, 1975.
2. *Ibid.*, p. 148.

۳. بارت در سخنرانیش در «کلژدوفرانس» (۷ ژانویه ۱۹۷۷) موضوع مباحث نشانه‌شناسی را مبهم دانست و آثار خود را «رسالا تی» خواند که «ژانر آنها مبهم است»:

R. Barthes, *Lecon*, Paris, 1989, p. 7.

۴. سال گذشته زندگینامه‌ی رولان بارت (نویسنده‌ای که هرگز زندگینامه‌ها را دوست نداشت) روشنگر پاری از نکته‌های خصوصی زندگیش منتشر شد:

L.J. Calvet, *Roland Barthes*, Paris, 1990.

5. R. Barthes, *Incidents*, Paris, 1987.
6. R. Barthes, "Reponses", *Tel quel*, 47, 1971, p. 102.
7. R. Barthes, *Le grain de la voix*, Paris, 1981, pp. 210-211.
8. R. Barthes, *Roland Barthes*, p. 124.

۹. مقاله چند ماه پیش از مرگ بارت در نشریه‌ی Tel Quel منتشر شد:

R. Barthes, *Le bruissement de la langue*, Paris, 1984, pp. 333-342.

10. R. Barthes, *Critique et vérité*, Paris, 1966, p. 46.
11. R. Barthes, *Roland Barthes*, p. 164.
12. R. Barthes, *Le bruissement de la langue*, p. 325.
13. R. Barthes, *Roland Barthes*, p. 123.

۱۴. به‌گمان انگلیسیان نویسنده‌ی آفریننده (Creative Writer) کسی است که رمان، داستان کوتاه، نمایشنامه یا فیلمنامه بنویسد، یا شعر بگوید، کسی که «سخن ادبی» بیافریند. اما ناقد نویسنده‌ی آفریننده نیست. تی. اس. الیوت «چهار کوارتت» را که سرود آفریننده بود، ولی مقاله‌هایش درباره‌ی نقد ادبی را که می‌نوشت چنین نبود. نبود؟

15. R. Barthes, *Le grain de la voix*, pp. 198-199.

16. R. Barthes, *Roland Barthes*, pp. 96-98.

17. *Prétexte, Roland Barthes*, Colloque de Cerisy, Paris, 1978, p. 238.

18. R. Barthes, *Roland Barthes*, p. 98.

19. *Ibid.*, pp. 96-98.

20. R. Barthes, *Essais critiques*, Paris, 1964, p. 247.

21. R. Barthes, *Sur Racine*, Paris, 1963, p. 156.

جفری هارتمن همانند این نظر را تکرار کرده است: «بدین سان منش صوری هنر در تاریخ ادبی تبدیل به مسأله‌ی مرکزی می‌شود. چگونه هنر را درتاریخ جای دهیم، بی‌آنکه استقلالش را منکر شویم؟ این پرسش اصلی است: مقاومت اشراف‌منشانه‌ی هنر در برابر آزمایش زمان چیست؟»

J. Hartman, *Beyond Formalism*, Yale u.p., 1976, p. 358.

22. M. Heidegger, *Nietzsche*, trans. P. Klossowski, Paris, 1971, vol. 1, p. 19.

23. R. Barthes, *Le grain de la voix*, p. 42.

نگاه کنید به فصل نخست کتاب:

V. Jouve, *La littérature selon Barthes*, Paris, 1986.

۲۴. برای دقت به بحثی گسترده‌تر از حدّ نظریه‌ی ادبی، نگاه کنید به مقاله‌ی پیر بوردیو به نام «پندار زندگینامه»:

P. Bourdieu, "L'illusion biographique", *Actes de la recherche en science social*, 62-63, 1986, pp. 61-72.

25. R. Barthes, *Critique et vérité*, pp. 9-42.

26. R. Barthes, *L'aventure sémiologique*, Paris, 1985, pp. 315-316.

27. R. Barthes, *Le grain de la voix*, pp. 52-53.

28. R. Barthes, *Critique et vérité*, pp. 56-57.

R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture, Nouveaux essais critique*, Paris, 1972, pp. 144-145.

مقاله‌ی «از کجا آغاز شود؟» در حکم نتیجه‌ی مقاله‌ی دیگری است که بارت با عنوان «از علم تا ادبیات» به سال ۱۹۶۷ نوشته بود و در آن مهمترین عامل تمایز گذار میان علم و ادبیات را زبان دانسته بود:

R. Barthes, *Le bruissement de la langue*, pp. 13-20.

29. R. Barthes, *Essais critiques*, p. 254.

30. *Ibid.*, p. 257.

31. *Ibid.*, p. 260.

32. *Ibid.*, p. 218.

33. R. Barthes, *Le bruissement de la langue*, pp. 175-181.

34. R. Barthes, *Roland Barthes*, p. 175.

35. R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, p. 8.

در مورد مناسبت میان نشانه‌شناسی و نظریه‌ی ادبی در اندیشه‌ی بارت نگاه کنید به:

G. Genette, *Figures*, Paris, 1976, vol. 1, p. 188.

36. R. Barthes, *Le grain de la voix*, p. 64.

37. R. Barthes, *Essais critiques*, p. 80.

«من همواره از اشکال قیاسی در اندیشه، هنر و زبان نفرت داشتم... در نشانه‌های زبانشناسیک هیچ شکل قیاسی یافتنی نیست. رابطه‌ی تشابه و قیاس میان دال و مدلول نمی‌توان یافت. به همین دلیل من به این نشانه‌ها علاقمندم و به هر شکل دگرگونی آنها در جمله، نوشته و متن.»:

R. Barthes, *Le grain de la voix*, pp. 196-197.

38. R. Jakobson and K. Pomorska, *Dialogues*, Cambridge, 1983, p. 76.

39. R. Barthes, *System de la mode*, Paris, 1983, p. 20.

بارت در مقاله‌ی «از علم تا ادبیات» نوشته است که «ساختارگرایی در شکل تخصصی خود گونه‌ای تحلیل فرهنگی از آثار هنری و فکری است و ریشه در زبانشناسی جدید دارد»:

R. Barthes, *Le bruissement de la langue*, pp. 13-20.

40. C. Lévi-Strauss, "Introduction", M. Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Paris, 1985, p. XIV.

۴۱. دلالت‌های فرهنگی با معنا لزوماً با کارکرد فرهنگی یکی نیست. به این مثال بارت دقت کنیم: «به گمانم سواری‌ها امروز درست همانند نمازخانه‌های اعظم دوران گوتیک هستند. بالاترین ساخته‌های دوران، دستاورد احساس هنرمندانی ناشناس، که در انگاره‌ها و نه در کاربرد، پاری عظیم از جمعیت آنها را همچون اشیاء جادویی ناب می‌شناسند»:

R. Barthes, *Mythologies*, Paris, 1970, p. 150.

42. F. de Saussure, *Cours de linguistique generale*, Paris, 1979, pp. 33-35.

43. S. Sontag, *L'écriture meme, a propos de Barthes*, Paris, 1982, p. 47.

44. R. Barthes, *L'aventure sémiologique*, p. 32.

۴۵. در این مورد نگاه کنید به:

S. Nordhal Lund, *L'aventure du significant, une lécture de Barthes*, Paris, 1981.

46. R. Barthes, *System de la mode*, Paris, 1967.

چاپ مورد بررسی من، چاپ ۱۹۸۳ این کتاب است. مجله‌هایی که بارت موضوع کارش دانست *Elle* و *La jardin des modes* بودند که در فاصله‌ی ژوئن ۱۹۵۸ تا ژوئن ۱۹۵۹ منتشر شده‌اند.

۴۷. ژولیا کریستوا گفته است: «دشوار بتوان تصویری بهتر از این کتاب بارت از روش نشانه‌شناسی ارائه کرد»؛ و تودورف آن را «نمونه‌ی روش‌شناسیک» نامید:

J. Kristeva, Sémiotike, Paris, 1978, pp. 60-89.

و مقاله‌ی تزوتان تودورف «از نشانه‌شناسی تا نظریه‌ی بیان» در:

Annals 22, 1967, p. 1323.

48. R. Barthes, *Essais critiques*, p. 156.

49. R. Barthes, *L'aventure sémiologique*, pp. 30-31.

50. R. Barthes, *Le grain de la voix*, p. 45.

در هنرهای نمایشی و تجسمی، این سویه‌ی «فکری» پوشاک نقش مهمی دارد: از راه «شیوه‌ی لباس پوشیدن» به شخصیت، یا دستکم به جنبه‌هایی از شخصیت افراد پی می‌بریم.

51. *Ibid.*, p. 48.

52. *Ibid.*, p. 58.

53. *Ibid.*, p. 59.

54. *Ibid.*, pp. 65-66.

55. R. Barthes, *System de la mode*, p. 26.

56. *Ibid.*, p. 29.

57. R. Barthes, *Le grain de la voix*, p. 66.

58. R. Barthes, *L'obvie et l'obtus, essais critiques III*, Paris, 1982, pp. 25-42.

59. R. Barthes, *System de la mode*, p. 246.

۶۰. گفتگوی بارت با نشریه‌ی:

Sept jours, 8 juillet 1967.

61. R. Barthes, *Le grain de la voix*, pp. 202-203.

اشاره‌ی بارت به مقاله‌ای است که با عنوان «پروست و نام‌ها» نوشته است:

R. Barthes, *Nouveaux essais critiques*, pp. 121-134.

این مقاله، یگانه نوشته‌ی بارت در مورد پروست نیست. مقاله‌ی دیگر او با عنوان «ایده‌ای برای جستجو» (۱۹۷۱) در مجموعه‌ی زیر چاپ شده است:

Recherche de Proust, Paris, 1980, pp. 34-39.

و نیز سخنرانی در «کلژدوفرانس» با عنوان «مدت‌ها چه زود می‌خوابیدم»:

R. Barthes, *Le bruissement de la langue*, pp. 313-325.

62. R. Barthes, *Le grain de la voix*, p. 203.

63. R. Barthes, *L'aventure sémiologique*, Paris, 1985, p. 335.

64. R. Barthes, *Le grain de la voix*, p. 203.

۶۵. «بدانک شیخ ما ــ قدس الله روحه العزیز ــ هرگزخویشتن را «من» و «ما» نگفته است. هر کجا ذکر خویش کرده است، گفته است: «ایشان چنین گفته‌اند و چنین کرده‌اند» و...»: محمّد بن منوّر میهنی، **اسرارالتوحید**. تصحیح م. شفیعی کدکنی، تهران، ۱۳۶۶، ج ۱، ص ۱۵.

66. R. Barthes, *Le grain de la voix*, p. 204.

بارت گفته است که امیل بنونیست را مهمترین زبانشناسان می‌داند، چرا که برای او زبان‌ها مهم بودند و نه زبان چونان ساختاری تجریدی: «موارد مشخص، نام‌ها و واژگان مهم بودند و همین نکته سازنده‌ی جنبه‌ی داستانگویی آثار اوست.» (ص‌ص ۲۰۲- ۲۰۱).

67. R. Barthes, *Mythologies*, pp. 191-247.

68. *Ibid.*, p. 202.

69. A.P. Foulkes, *Literature and Propaganda*, London, 1983, pp. 29-36.

۷۰. نوشته‌های بارت پیش از **درجه‌ی صفر نوشتار** ناشناخته مانده‌اند. فیلیپ رژه بحثی درباره‌ی آنها دارد که بیشتر به دو نوشته‌ی او در سال‌های ۴۳-۱۹۴۲ درباره‌ی **بیگانه‌ی** آلبر کامو و **یادداشت‌های روزانه‌ی** آندره ژید، مربوط می‌شود. بارت مقاله‌ای هم درباره‌ی فیلم **فرشته‌های گناه** روبر برسون نوشته است که در نشریه‌ی *Existences* شماره‌ی ۳۰ (۱۹۴۳) چاپ شده است. این «نخستین آثار» بارت تجدید چاپ نشده‌اند:

P. Roger, *Roland Barthes, Roman*, Paris, 1986, p. 334.

۷۱. این نظر را موریس مرلوپونتی نیز بیان کرده است. تنها پس از به پایان رسیدن جمله «واژگان معنا پیدا می‌کنند و اندیشه بیان می‌شود، یا به سوی بیان می‌رود که به معنای کمال آن است»:

M. Merleau-Ponty, *Phénomenologie de la perception*, Paris, 1976, p. 206, pp. 445-446.

72. R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, p. 44.

73. *Ibid.*, p. 38.

74. *Ibid.*, p. 39.

75. R. Barthes, *Lecon*, Paris, 1989, p. 16.

76. R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, p. 42.

77. R. Barthes, *Mythologies*, p. 7.

بارت اصطلاح سینمایی «مونتاژ» را به کار برده است.

78. *Ibid.*, p. 88.

79. *Ibid.*, p. 27.

80. *Ibid.*, p. 180.

81. *Ibid.*, pp. 77-79.

82. R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, 1980, p. 41.

83. R. Barthes, *Mythologies*, pp. 193-195.

84. *Ibid.*, p. 199.

85. *Ibid.*, p. 207.

86. *Ibid.*, p. 208.

87. R. Barthes, *Roland Barthes*, p. 70.

۸۸. نام این رمان جویس را چه در این کتاب و چه در نوشته های دیگرم، ترجمه نکرده ام. به این دلیل ساده که ترجمه‌ناپذیر است. نگاه کنید به فصل یازدهم همین کتاب و بحث اومبرتو اکو درباره‌ی این رمان جیمز جویس.

۸۹. این رساله برای نخستین‌بار در ماخذ زیر منتشر شده است:

Communications, 8, 1966, pp. 1-27.

این شماره‌ی نشریه، بعدها همچون کتابی تجدید چاپ شد:

L'analyse structura le du recit, Paris, 1981.

جز رساله‌ی بارت مقاله‌های مهمی از اکو، تودورف، گرماس، برمون، ژنت، متز، گریتی و مورن در آن آمده است. متن رساله‌ی بارت در کتاب زیر یافتنی است:

R. Barthes, *L'aventure Sémiologique*, pp. 167-206.

بازگفت‌هایی که از رساله‌ی بارت آورده‌ام، از ماخذ آخر است.

90. R. Barthes, *op.cit.*, p. 170.

91. *Ibid.*, p. 172.

نقل قول از مالارمه، از طرح ناتمام «ادبیات» (۱۸۶۹) است:

S. Malarme, *Oeuvres completes*, Paris, 1974, p. 851.

92. R. Barthes, *op.cit.*, p. 175.

نقل قول از تودورف از مقاله‌ی «مقوله‌های داستان ادبی» است که همراه با مقاله‌ی بارت در همان نشریه‌ی *Communications* چاپ شده بود.

93. *Ibid.*, p. 176.

توصیه می‌کنم که رمان زیبای **طوطی فلوبر** را بخوانید:

J. Barnes, *Flaubert's Parrot*, London, 1983.

94. *Ibid.*, p. 179.

95. *Ibid.*, p. 182.

مثلاً از دیدگاه روایی، پاسخ دادن زن جوان به تلفن در فیلم م را به نشانه‌ی مرگ بگیر اثر آلفرد هیچکاک (در تهران پله‌ی پنجم) اهمیت کلیدی دارد.

96. *Ibid.*, p. 183.

۹۷. مثلاً نوشیدن یک لیوان ویسکی در فرودگاه، می‌تواند هم انتظار شخصیت را برساند (پس ویسکی مرتبط می‌شود با روایت داستانی و نقش ویژه است) و هم به کار فضاسازی بیاید، مثلاً مدرن بودن فضا را نشان دهد (که اینجا علامت محسوب می‌شود.)

98. R. Barthes, *op.cit.*, p. 186.

99. *Ibid.*, pp. 187-188.

100. *Ibid.*, p. 189.

101. *Ibid.*, p. 190. n.

102. T. Todorov, *Littérature et signification*, Paris, 1966.

103. A.-J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, 1966.

۱۰۴. Apulle داستان‌نویس رومی که در سده‌ی دوم مسیحی به زبان لاتین داستان الاغ زرین را نوشت. داستانی طولانی در دوازده مجلد، گونه‌ای پیش‌بینی ژانر پیکارسک. قهرمان داستان لوسیوس، تبدیل به الاغی می‌شود و پس از حوادث بی‌شمار، به ماهیت واقعی خود پی می‌برد.

105. R. Barthes, *op.cit.*, p. 195.

اساس نظریه‌ی روایت تمایزی است میان آنچه «داستان» خوانده می‌شود (سلسله‌ای از کنش‌ها و حوادث که مستقل از شکل ظهور خود در سخن مطرح هستند) و با آنچه «طرح» خوانده می‌شود (که وابسته به زبان و سخن است). نگاه کنید به بحث فرمالیست‌های روسی در این مورد، در فصل دوم این کتاب.

106. *Ibid.*, p. 196.

107. R. Barthes, *Le bruissement de la langue*, pp. 21-31.

108. *Ibid.*, pp. 22-23.

109. R. Barthes, *Roland Barthes*, p. 94.

۱۱۰. این مقاله‌ی بارت نخست در نشریه‌ی زیر چاپ شده بود:

Communications, 11, 1968.

اکنون در مجموعه‌ی زیر یافتنی است:

R. Barthes et al, *Littérature et réalité*, Paris, 1982, pp. 81-90.

111. *Ibid.*, p. 82.

112. G. Flaubert, *Correspondences*, ed. C.Conrad,Paris,1926-1933,vol.8, p. 370.

ژاک دریدا این نکته را «منش بیرونی هرگونه ارجاع در زبان» نامیده است:

J. Derrida, *Positions*, Paris, 1972, p. 126.

113. P. Sollers, *Logiques*, Paris, 1968, p. 228.

114. J. Kristeva, *Le text du roman*, The Hague, 1970.

115. R. Barthes, *L'aventure Sémiologique*, pp. 173-174.

116. R. Barthes, *Essais critiques*, p. 232.

۱۱۷. در کتاب **رولان بارت** بارت فهرستی کوتاه از «آنچه دوست دارد» و «آنچه دوست ندارد» ارائه کرده است. یگانه رمانی که در دسته‌ی نخست جای دارد، **بووار و پکوشه** است:

R. Barthes, *Roland Barthes*, p. 120.

118. R. Barthes, *Le grain de la voix*, p. 233.

119. *Ibid.*, p. 234.

120. *Ibid.*, pp. 236-237.

121. *Ibid.*, p. 237.

122. R. Barthes, *Sollers écrivain*, Paris, 1979, p. 78.

123. *Ibid.*, p. 86.

به احتمال زیاد، سرچشمه‌ی دانش بارت از اندیشه‌ی حسین‌بن منصور حلاج کتاب ماسینیون است. در مورد همین نکته‌ی مورد بحث، نگاه کنید به شرح ماسینیون از عقیده حلاج درباره‌ی «حجاب الاسم» در:

L. Massignon, *La passion de Hallaj*, Paris, 1975, vol. 3, pp. 183-188.

124. R. Barthes, *Le grain de la voix*, pp. 70-71.

125. R. Barthes, *S/Z*, Paris, 1976, pp. 22-23.

126. *Ibid.*, pp. 9-10.

127. R. Barthes, *Le grain de la voix*, p. 107.

128. R. Barthes, *S/Z*, p. 196.

۱۲۹. درباره‌ی روش بارت در این کتاب نگاه کنید به مقاله‌ی زیر، که به‌ویژه در شرح پنج دسته رمزگان اصلی کارآست:

F. Flahault, "Sur *S/Z* et l'analyse des récits", *Poetique*, 47, 1981, pp. 303-314.

130. Le code des action narrative.

131. Le code proprement sémantique.

132. Le code culturel ou référentiel.

133. Le code herméneutique.

134. Le code symbolique.

135. Le code d'accreditement.

136. *Prétexte: Roland Barthes*, Colleque de Cerisy, Paris, 1978, p. 84.

137. R. Barthes, *Le grain de la voix*, p. 76.

138. *Ibid.*, p. 77.

139. *Ibid.*, p. 87.

140. *Ibid.*, p. 88.

141. *Ibid.*, p. 104.

142. R. Barthes, *S/Z*, p. 23.

۱۴۳. نگاه کنید به پیوست سوم در پایان کتاب.

144. *Ibid.*, p. 89.

۱۴۵. بارت در **رولان بارت** را doxa «باور همگان» نامید:

R. Barthes, *Roland Barthes*, p. 75.

146. C. Prendergast, *the Order of Mimesis*, Lambridge u.p., 1986, p. 14.

۱۴۷. نگاه کنید به:

A. Lavers, *Roland Barthes, Structuralism and After*, Harvard u.p., 1982.

148. R. Barthes, *Roland Barthes*, p. 106.

149. R. Barthes, *Michelet*, Paris, 1974.

بارت به یک معنا این قاعده را رعایت کرد؛ کتاب او بیشتر در حکم شناخت میشله از راه متونی است که او «ناخودآگاه» درباره‌ی خویشتن نوشته است. کتاب‌های این مجموعه در چاپ‌های بعدی عنوان «نویسندگان جاودانه» یافتند و اصل نخست هم در آنها رعایت نشد. یادآوری کنم که کتاب **رولان بارت** هم در همین مجموعه منتشر شده است:

150. R. Barthes, *Roland Barthes*, p. 87.

۱۵۱. جمله‌ی مارکس از کتاب **هجدهم برومیر لویی بناپارت** نقل شده است:

K. Marx and F. Engels, *Selected Works*, Moscow, 1977, vol. 1, p. 424.

152. R. Barthes, *Le bruissement de la langue*, pp. 239-242.

۱۵۳. بارت، اما نفوذ باشلار رابر کتاب **میشله** نپذیرفت. در مقاله‌ای در این مورد، در:

Tel Quel, 47, 1971, p. 94.

نوشت که در زمان نگارش کتاب **میشله**، هنوز آثار باشلار را نخوانده بود. اما نکته‌ی مهم، به هیچ‌رو، تاثیر آگاهانه نیست؛ نکته کشف مناسبات «بینامتنی» میشله با آثار باشلار است.

154. R. Barthes, *Michelet*, p. 106.

155. *Ibid.*, pp. 105-113.

156. *Ibid.*, p. 130.

157. Ibid., pp. 131-132.

158. *Bulletin des léttres*, 15 octobre 1962, pp. 333-337.

159. C. Mauron, *Mallarme l'obscure*, Paris, 1940.

160. H. Mondor, *La vie de Mallarme*, Paris, 1941, p. 55.

161. R. Barthes, *Michelet*, p. 5.

162. R. Barthes, *Le bruissement de la langue*, pp. 225-237.

163. J.P. Richard, *Poésie et profondeur*, Paris, 1955, p. 9.

164. J.P. Richard, *Littérature et sensation*, Paris, 1954.

165. *Tel Quel*, 47, 1971, p. 95.

۱۶۶. مقاله‌های بارت درباره‌ی تآتر برشت در نشریه‌ی *Theatre Populaire* در فاصله‌ی سال‌های ۱۹۵۶- ۱۹۵۴ منتشر شدند؛ و بسیاری هم در کتاب **رساله‌های انتقادی** بازچاپ شدند.

167. R. Barthes, *Essais critiques*, p. 75.

168. *Ibid.*, pp. 45-46.

169. R. Barthes, *Sur Racine*, Paris, 1969.

در مقاله‌ی نخست، جایی زبان را «قلب بی‌شکلی» نمایشنامه‌ها خوانده است. زبان و مکالمه، شخصیت‌ها را پیش می‌برند:

Ibid., pp. 58-59.

۱۷۰. در آغاز این فصل به جدل بارت/ پیکارد اشاره کردم. شرح این جدال ادبی در کتاب‌های بسیاری آمده است؛ از آن میان نگاه کنید به:

P. Bourdieu, *Homo Academicus*, Paris, 1984, pp. 151-155.

P. Thody, *Roland Barthes, A Conservative Estimate*, London, 1977, pp. 59-62.

۱۷۱. جدل بارت/ پیکارد دیگران را هم به تدقیق نظریه‌های خود وادار کرد. همزمان با انتشار **نقد و حقیقت** بارت، سرژ دوبروفسکی کتابی در دفاع از بارت با عنوان **نقد نو و شایدی نو** منتشر کرد. آندره آلماند کتاب **چشم‌اندازهای نقد نو** را نوشت و لوسین گلدمن کتاب **وضعیت نقد درباره‌ی راسین** را به سال ۱۹۷۱ در دفاع از بارت منتشر کرد.

172. R. Barthes, *Sur Racine*, p. 14.

173. C. Mauron, *L'inconscient dans l'oeuvre et la vie de Racine*, Paris, 1957.

البته بارت به آثار مورون انتقاد دارد و همین کتاب او را «کهنه» می‌داند، که «به همین دلیل راه خود را به دانشگاه‌ها گشوده است.» بارت یادآور می‌شود که حمله‌ی پیکارد و دیگر «ناقدان فرهنگستانی» به **درباره‌ی راسین** به دلیل «مباحث روانکاویک» آن نبود، آنان هرگز به کتاب مورون چنین نتاخته‌اند، بل «به دلیل سویه‌ی پیشاساختارگرایانه‌ی آن بود»:

R. Barthes, *Le grain de la voix*, p. 215.

174. R. Barthes, *Sur Racine*, p. 34.

175. *Ibid.*, pp. 9-10.

176. *Ibid.*, p. 155.

177. *Ibid.*, p. 156.

۱۷۸. راز این شیوه‌ی درست ایفای نقش را روبر برسون، در سینماتوگراف دریافت. یکی از شاگردانش ژان ماری استروب در دو فیلم خود **اتون** (براساس نمایشی از پیر کرنی) و **مرگ امپدوکلس** (براساس نمایش منظوم و ناتمام هلدرلین) این روش را به کار گرفته است.

۱۷۹. بارت این نظر را تنها در مورد هنر پیشه‌های آثار راسین ارائه نکرده است. او در مقاله‌ای شرح داده است که از «شیوه‌ی» خواندن دیتریش فیشردیسکاو، خواننده‌ی مشهور باریتون و باس، آزار می‌بیند، چرا که او نیز چنان می‌خواند که گویی هر واژه در «لیدری» معنای قطعی دارد، معنایی که خواننده با آن آشناست.

180. R. Barthes, *Sur Racine*, p. 143.

181. R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, 1980.

182. R. Barthes, *Le grain de la voix*, pp. 238-242.

183. *Ibid.*, p. 151.

184. *Ibid.*, pp. 160-161.

185. *Ibid.*, p. 96.

186. *Ibid.*, p. 151.

۱۸۷. چند سال پیش از نگارش **ساد، فوریه، لویولا** بارت در رساله‌ی **نقد و حقیقت** اهمیت رویارویی

لویولا با زبان را یادآور شده بود:

R. Barthes, *Critique et verité*, p. 47.

در همین متن، بارت به بحث ژرژ باتای در کتابش **تجربه‌ی درونی** اشاره کرده بود. باتای سخن مکالمه‌گونه‌ی لویولا را از هرگونه بیان خطابی جدا دانست.

188. R. Barthes, *Le grain de la voix*, pp. 151-152.

189. R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, p. 7.

190. Saint Ignace de Loyola, *Exercies spirituels*, tra. J.C. Guy, Paris, 1982, p. 52.

191. R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, p. 12.

192. R. Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, 1973, p. 11.

193. R. Barthes, *Le grain de la voix*, p. 194.

۱۹۴. در زبان فرانسوی واژه‌ی Jouissance یا خوشی و عیش باری اروتیک دارد که لذت Plaisire فاقد آن است. خوشی و عیش برابرهای دقیقی نیستند. در زبان کوچه و بازار برابری دقیق‌تر یافت شده است. آن‌کس که می‌گوید از شنیدن قطعه‌ای موسیقی یا دیدن فیلمی «عشق کرده است» برابر دقیق (و مورد نظر بارت) را یافته است.

195. R. Barthes, *Le plaisir de texte*, p. 37.

196. R. Barthes, *Le grain de la voix*, p. 166.

و این حکم در لذت متن هم آمده است:

R. Barthes, *Le plaisir du texte*, p. 33.

197. *Ibid.*, p. 37.

198. S. Sontag, *L'écriture meme, a propos de Barthe*, p. 58.

199. R. Barthes, *Le plaisir du texte*, pp. 58-59.

200. R. Barthes, *Essais critiques*, pp. 63-70.

201. R. Barthes, *Le grain de la voix*, p. 101.

202. R. Barthes, *L'empire des signes*, paris, 1980.

قولی که نقل کردم، پشت جلد کتاب نوشته شده است.

۲۰۳. گفتگو درباره‌ی سینما با ژاک ریوت و میشل دولاهای:

R. Barthes, *Le grain de la voix*, pp. 27-28.

204. R. Barthes, *Critique et vérité*, p. 28.

205. *Ibid.*, p. 51.

206. R. Barthes, *S/Z*, pp. 11-12.

207. R. Barthes, *Essais Critique*, p. 139.

در همین مقاله‌ها، بارت نوشت که ادبیات بی‌شک با پرسشی معناشناسیک رویاروست؛ اما «پرسش اصلی چنین نیست: معنای جهان چیست؟ یا آیا جهان معنا دارد؟ بل چنین است: این هم جهان، آیا معنایی برای آن هست؟» (ص ۱۶۰).

208. R. Barthes, *Le grain de la voix*, p. 43.

۲۰۹. البته که این نسبت روانشناسی ژرفنا و هرمنوتیک فراتر از آثار کارل گوستاو یونگ می‌رود. اما باید به تاکید گفت که آثار یونگ از مهمترین ریشه‌های هرمنوتیک مدرن است. هرچند اهمیت این نکته هنوز دانسته نشده است. نگاه کنید به:

C. Tacou ed, *Mircea Eliade, Cahier de l'Herne*, Paris, 1978, pp. 11-24, 117-134.

210. R. Barthes, *Le grain de la voix*, p. 42.

211. *Ibid.*, p. 110.

212. R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, 1977.

213. R. Barthes, *Le grain de la voix*, p. 266.

214. *Ibid.*, p. 267.

215. *Ibid.*, p. 268.

216. *Ibid.*, p. 269.

217. *Ibid.*, p. 272.

218. R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, p. 21.

219. *ibid.*, p. 127.

220. *Ibid.*, p. 142.

221. R. Barthes, *Le plaisir du texte*, p. 23.

222. *Ibid.*, p. 250.

223. R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, p. 246.

224. R. Barthes, *Le grain de la voix*, pp. 264-265.

225. J. Daniel, *Le Refuge et la source*, Paris, 1977.

پیشگفتار بارت، در نشریه‌ی زیر هم چاپ شده است:

Le Nouvel obsérvateur, 9 mai 1977.

فصل نُه

لذت نقد: تودورف

ادبیات یا همه چیز است، یا هیچ چیز.
ژرژ باتای

۱

تزوتان تودورف به سال ۱۹۳۹ در صوفیه‌ی بلغارستان به دنیا آمد؛ به سال ۱۹۶۳ به فرانسه سفر کرد و از آن پس آنجا زندگی کرد، اما همواره خود را در فرانسه بیگانه یافت. در پیشگفتار آخرین کتابش **ما و دیگران، اندیشه‌ی فرانسوی درباره‌ی گوناگونی انسانی** شرح داد که نخستین بخش زندگیش را در بلغارستان و زیر حاکمیت رژیم استالینیستی گذراند و از همان ایام زندگیش (چون سایر محکومان) دو پاره شده بود: پاری اجتماعی که تابع استبداد بود و پاری فردی که دیگرگونه می‌اندیشید.[1] سپس به فرانسه رفت و آنجا همچون یک خارجی زندگی کرد. از این‌رو، همواره تمایز، دیگرگونه شدن و تقسیم درونی آدمی درونمایه‌های اصلی اندیشه‌اش بود و هست. یکبار این مایه‌ها را در کتابی با عنوان **فتح آمریکا، مسأله‌ی دیگری** طرح کرد،[2] اما کار اصلیش در این زمینه را در **ما و دیگران** به پایان برد. تودورف از سال ۱۹۶۸ به عنوان پژوهشگر در «مرکز ملی پژوهش های علمی فرانسه» در زمینه‌ی زبان و ادبیات کار کرد و کتاب های زیادی منتشر کرد که بیشتر آنها به زبان‌های دیگر ترجمه شده‌اند. تودورف نقش مهمی در ترجمه و معرفی آثار فرمالیست‌های روسی و به‌ویژه میخاییل باختین داشت. روش نظامدار و دقیق کارش، به همراه شیوه‌ی جذاب نگارش و روش بیان ویژه‌اش سبب شد که بررسی ساختاری متن اعتبار کنونی خود را بیابد؛ هرچند او هرگز کارش را محدود به دفاع از مکتبی خاص نکرده است.[3]

تودورف در کتاب **نظریه‌ی ادبی** دو گرایش اصلی را در خواندن متون ادبی از یکدیگر جدا دانست. گرایش نخست در خود متن ادبی، معنا را می‌جوید؛ دیگری هر متن را همچون بیان ساختاری تجریدی می یابد.[4] تودورف مورد نخست را تاویل متن می‌خواند و عناوینی چون تفسیر، توضیح متن، خواندن و نقد را مترادف با آن می‌داند. هدف این روش یافتن یکی از معناهای متن است. تودورف همچون بارت به معنای یکه‌ی متن بی‌باور است: «متن در جریان دو بار خواندن یکسان نمی‌ماند؛ در هر بار خواندن معنایی تازه می یابد».[5] و این علیه

پوزیتیویسم در علوم اجتماعی است که معنای نهایی و قطعی را می‌جست. معنای نهایی نه اینکه دست‌یافتنی نیست، بل اساساً وجود ندارد. گرایش دوم، اما، در چارچوب کلی «علم» جای می‌گیرد: موضوع مرکزیش نه توصیف یا یافتن معنای اثر ادبی خاص و منفردی، بل دستیابی به آن قوانین همگانی است که متن خاص، نتیجه‌ی آنهاست. درون این گرایش دوم می‌توانیم شکل‌های متعددی بیابیم: تحلیل‌هایی که استوارند به روانکاوی، جامعه‌شناسی و پایه‌ی آنها نیز بر تاریخ عقاید است. این تحلیل‌ها را کسانی انجام می‌دهند که اساساً به منش مستقل متن ادبی باور ندارند و متن را بیان قانون‌هایی می‌دانند که خارج از اثر وجود دارد، و به روان، جامعه، یا «روح انسانی» مرتبط می‌شوند. هدف نهایی بررسی، یافتن شیوه‌ای است که اثر ادبی در آن بیانگر «چیزی خارج از خویش» است. ماهیت چنین تحلیلی بسته به‌اینکه به کدام سخن (روانکاویک، جامعه‌شناسیک و...) وابسته باشد تفاوت می‌کند. شباهت این روش به «علم» در این است که موضوعش نه پدیداری خاص، بل قانونی خاص است. نظریه‌ی ادبی، همواره در محدوده‌ی این توازی تاویل و علم جای داشته است. این نظریه در پی معنا نیست، بل قوانین همگانی را می‌جوید، قوانینی که بر زایش هر اثر خاص حاکمند. سخن نقادانه در تقابل با علوم، آن قوانین را صرفاً درون خود ادبیات می‌جوید. نظریه‌ی ادبی، بدین‌سان هم «تجریدی» است و هم «درونی». موضوعش ویژگی‌های سخنی خاص است که سخن ادبی خوانده می‌شود. اثر بیان (یا بازتاب) ساختاری تجریدی و همگانی است، و این ساختار نه اثر موجود، بل «آثار محتمل» را دربرمی‌گیرد، نه اثر ادبی بل «ادبیّت» اثر را.[۶] هدف نظریه‌ی ادبی، دستیابی به نظریه‌ای است در مورد ساختار و کارکرد سخن ادبی.

در مقاله‌ای با عنوان «چگونه خواندن» تودورف سه گونه خواندن متن را از یکدیگر جدا کرد: خواندن طرحریزی شده، خواندن تفسیری و خواندن خوانا با نظریه‌ی ادبی.[۷] شیوه‌ی طرحریزی شده، گونه‌ای از خواندن است که متن به یاری گونه‌ای راهنما و اصولی خارج از خود، خوانده شود. مثلاً به راهنمای زندگی یا روانشناسی مولف، یا به راهنمای تاریخ تکامل جامعه، یا بنا به اصول آیین نظری خاص. در این شیوه می‌توان از متن به هر چیز خارج از متن گریز زد. شکل کاملتری از شیوه‌ی طرحریزی شده، اسلوب تفسیری است. شکل دقیق آن خواندن و شرح جمله به جمله‌ی متن است. هر لحظه‌ی خواندن در این شیوه آمیزه‌ای است از متن و واقعیت‌های خارج از متن، هرچند آغازگاه کار متن است، اما گونه‌ای سنجش مداوم متن با «غیر متن» در هر لحظه یافتنی است. گونه‌ی سوم، شیوه‌ی خوانا با نظریه‌ی ادبی است که در پایان کار خواندن، اصولی همگانی را که در متن حضور دارند کشف می‌کند، اما نه از این راه که از آن اصول آغاز کند، یا در کاری خاص آنها را جستجو

کند، بل از راه محدود کردن دامنه‌ی خواندن به متن و بررسی ساختاری آن. تودورف پیشنهاد می‌کند که این شیوه را به گونه‌ای مطلق **خواندن** بنامیم. خواندن خود کاری است نظامدار و هدفش شناخت مناسبات درونی عناصر متن است. خواندن از استقلال متن آغاز می‌کند و به آن وفادار می‌ماند،[۸] اما شیـــوه‌ی طرحریزی‌شده درست برخلاف، از وابستگی تام متن به دنیای خارج آغاز می‌کند. می‌توان گفت که شیوه‌ی تفسیری، در میانراه این دو قرار دارد. تفسیر در واقع خواندن متن از راه «پاره پاره کردن» آن است و خواندن گونه‌ای تفسیر نظامدار است که کل متن را موضوع کار خود قرار می‌دهد. خواندن از جنبه‌ی استثنایی و ویژه‌ی متن می‌گذرد و سرانجام به این حکم می‌رسد که هیچ متنی یکه نیست، هرچه هم وزنه‌ی عناصر ویژه‌اش سنگین باشد.

تاویل در حکم جستجوی متنی دیگر است که پشت متن مورد بررسی پنهان شده باشد. خواندن ضرورت این جستجو را می‌پذیرد؛ و این وجه مشترک روش بررسی ساختاری متون با هرمنوتیک ادبی است. تاویل‌کننده، اما این نکته را قبول ندارد که متن «معنایی متمایز» دارد. می‌خواهد از راه تحلیل مناسبات درونی متن به شکل دیگری از معنای کلی که در متن پنهان است دست یابد. به همین دلیل خواندن قاعده‌ای «علمی» ندارد که همواره درست باشد. هربار خواندن به گزینش و داوری شخصی خواننده وابسته است. خواننده (یا ناقد، یا نظریه‌پرداز ادبی) می‌تواند جنبه‌هایی از متن پیچیده را به خواست خود برجسته کند. رسمی «ابدی و دگرگونی‌ناپذیر» وجود ندارد تا کار خواندن را آسان کند. انواع گوناگون خواندن ناشی از گونه‌های متنوع گزینش خوانندگان است. تودورف می‌پذیرد که سرانجام نمی‌توان گفت خواندن خاصی از یک متن، درست است یا نادرست؛ تنها می‌توان دانست که کدام شکل خواندن کاملتر است. و این نکته فصل مشترک نظریه‌ی تودورف با هرمنوتیک مدرن است.

خواندن از توصیف جداست.[۹] بسیاری می‌پندارند که خواندن متن به شیوه‌ی تحلیل ساختاری همان توصیف متن یا شناخت روش بیان آن است. البته، بی‌شک، دانستن روش بیان هدف مهمی است، اما خواندن به کشف آن خلاصه نمی‌شود. نمونه‌ای کلاسیک چون بررسی یا خواندن شعر «گربه‌ها»ی بودلر که یاکوبسن و لوی استروس ارائه کرده‌اند، نشان داد که خواندن از توصیف به معنای شناخت روش بیان شاعرانه، آغاز می‌کند، اما فراتر از آن می‌رود. تودورف میان خواندن و توصیف سه وجه تمایز قائل شد: ۱) توصیف از پیش چنین فرض می‌کند که مقوله‌های سخن ادبی ثابت هستند. تنها ترکیب آنها در هر متن، تازه و متفاوت از ترکیب‌های دیگر است. اما خواندن، هر متن را نتیجه‌ی مقوله‌هایی می‌داند که در «مجموعه» یا کل، دگرگونی می‌آفرینند. ۲) توصیف مقوله‌های زبانشناسیک، هر متن را

به‌گونه‌ای خودکار در حدّ ادبی نظم یافته می‌شناسد (دارای همان نظمی که در «زبان» داراست). خواندن، اما در هر متن نظمی تازه می‌یابد. ۳) در توصیف، نظم موجود عناصر متن ـ نظم نحوی یا زمانی ـ بی‌اهمیت است، و هدف ارائه‌ی نظم دیگری است. برای خواندن هیچ بخش کار، هیچ درونمایه، یا شالوده‌ی کار ـ بی‌ارزش نیست، و نظم موجود عناصر در متن آغازگاه و پایه‌ی کار آن است. تودورف، اما، هرگز خواندن را جایگزین در شیوه‌ی طرحریزی شده یا تفسیری نمی‌کند. او به استقلال این سه باور دارد، ضرورت دو روش دیگر را به خوبی می‌شناسد، و به‌گونه‌ای مناسبت میان آنها می‌اندیشد.

به گمان تودورف، درک نسبت میان زبان و متن نکته‌ی اصلی در نظریه‌ی ادبی است. او چندبار جمله‌ای از پل والری را نقل کرده است: «ادبیات، گونه‌ای گسترش و کاربرد پاری از مشخصه‌های زبان است و نمی‌تواند چیزی جز این باشد».[۱۰] تودورف کار خود را روشنگری و شرح این جمله‌ی والری دانسته است. همین واقعیت که ادبیات، هنری استوار به کلام است، پژوهشگران را در جریان سده‌ها ناگزیر به شناخت «نقش عمده‌ی زبان در سخن ادبی» کرد. در حکم والری زبان به مثابه الگو وجود دارد و نه همچون ابزار. امروز پذیرفته شده است که انسان خود را «از راه زبان شکل داده است» و الگوی زبان سرمشق بسیاری از کنش‌های آدمی بوده است. به گفته‌ی امیل بنونیست «اشکال زبانی همه‌ی نظام نشانه‌ای را تعیین کرده‌اند».[۱۱] و هنر کلامی ـ به دلیل ویژگیش در کاربرد زبان ـ از این قاعده جدا نیست. زبان اینجا هم الگویی تجریدی است و هم ابزار است. ادبیات یگانه گستره‌ای نیست که براساس الگوی زبان استوار شده باشد، اما یگانه گستره‌ای است که پژوهش در آن روشنگر پاری از مشخصه‌های ناشناخته و پنهان زبان است. کار رومن یاکوبسن فهم تاثیرگذاری متقابل «نظریه‌ی ادبی» و زبان بر یکدیگر بود. فرمالیست‌های روسی کار خود را «شناخت دگرگونی‌های روش‌شناسی ادبی که همخوان با دگرگونی‌های زبانی هستند» معرفی کرده بودند و شکلوفسکی، یکی از نخستین مقاله‌هایش را به این موضوع اختصاص داده بود.[۱۲] شکلوفسکی گونه‌ای همانند میان دستور زبان و دستور داستان یافته بود. تودورف هم وقتی به کاربرد اجزاء درونی «نظریه‌ی بیان» در ادبیات پرداخت، زیرتاثیـر شکلوفسکی و دیگر فرمالیست‌های روسی بود. او به کاربرد نامتعیّن افعال در زبان هرروزه و ادبیات مدرن اشاره کرد و از رمان‌های میشل بوتور، به عنوان مثال، نام برد. آثاری که باید در حکم آغاز ژانر ادبی تازه‌ای دانسته شوند: خواننده را چشم انتظار واژه‌ای باقی نگاه می‌دارند و واژه‌ای دیگر و نامنتظر را به کار می‌گیرند. تودورف از کاربرد اشکال دیگر مجازها و شگردهای «نظریه‌ی بیان» در ادبیات نیز یاد کرده است: تشابه معنایی واژگان در «دستور داستان» دو یا چند شخصیت را در یکی گرد می‌آورد.

کاربرد چندمعنایی یک واژه، در آثار راسین شخصیتی را چندگونه می‌نمایاند. در **دکامرون** موقعیت دو شخصیت، بر اثر دگرگونی وضعیت، معناهای تازه‌ای می‌یابد، نکته‌ای که در کاربرد زبانی، نمونه‌های بسیار دارد: دگرگونی معنای جمله‌ای بر اساس زمینه‌ی کاربردی آن، یا استوار به موقعیت‌های متفاوت.[۱۳] در زبانشناسی بنا به بحث بنونیست «معنای واژه، توان آن است برای ترکیب شدن باواحدی دیگر که در حدّی کاملتر قرار دارد.» یا به بیان دیگر معنای واژه از ترکیب‌هایی که در آنها می‌تواند کارکرد زبانشناسیک بیابد تعیین می‌شود، یعنی «معنای واژه مجموعه‌ی مناسبات ممکن آن با سایر واژگان است».[۱۴] در کلام ادبی نیز معنا از سایر مشخصه‌هایی که می‌توان آنها را «تاویلی» نامید جدا می‌شود، و صرفاً در «توان ترکیبی» آن دانستنی است. در زبانشناسی محدوده‌ی جمله تعیین‌کننده‌ی معنای واژه است، و در کلام ادبی بیان نهایی (سخن) روشنگر معنای نکته‌ای آغازین است. به این ترتیب، تمامی اثر محدوده‌ای است که جمله‌ای کوتاه در زبانشناسی همان محدوده را تشکیل می‌دهد.[۱۵] در نظریه‌ی ادبی، همواره معنا را از مجموعه‌ی اثر (به معنای آن قلمرو معیین و خاصی که در زبانشناسی می‌تواند حتی جمله‌ای بسیار کوتاه باشد) به دست می‌آوریم و در نقد ادبی همواره تاویل‌های واحدهای سخن ادبی را از مجموعه‌ی اثر استنتاج می‌کنیم.[۱۶]

امیل بنونیست دو حد متمایز از کنش یا ارتباط گفتاری را تعیین کرد: سخن و داستان.[۱۷] او معتقد بود که این دو حدّ از درگیری گوینده (یا نویسنده، یا سوبژه) در روایت تعیین می‌شوند. در داستان واقعیت‌ها و حوادث در زمان رخ می‌دهند؛ و راوی یا گوینده یا نویسنده یا سوبژه، در آن دخالت و شرکت ندارد. اما در سخن منطق لزوماً زمانمند نیست؛ و گوینده در کنش ارتباط شرکت دارد و نیّت او در تاثیر نهادن بر مخاطب اهمیت دارد.[۱۸] تودورف در مقاله‌ی «زبان و ادبیات» در تایید تمایزی که بنونیست ایجاد کرده، جمله‌ای از پروست را مثال آورد و نشان داد که در این جمله‌ی نسبتاً طولانی، تنها چهار واژه‌ی نخست به حدّ داستان تعلق دارند، سپس سخن آغاز می‌شود. تودورف نتیجه گرفت که هر متن به گونه‌ای ناگزیر ترکیبی از این‌دوست. هر متن و هر گزاره، کنشی روایی است. گونه‌ای بیان زبانشناسیک واقعیت، پس دارای ساحتی «داستانگونه» است. در خواندن هر متن یکی از این‌دو جنبه به سود دیگری ــ معمولاً ــ نادیده گرفته می‌شود.[۱۹] فرمالیست‌های روسی نیز به این نکته توجه داشتند: آنان در تمامی متون و اشکال سخن، داستانی می‌یافتند که مجموعه‌ی نهایی و بیان ناشده‌ی اجزاء است، و این داستان را از طرح متمایز می‌کردند، که این دومی مناسبت خاصی است که راوی (فاعل، نویسنده، گوینده) به این حوادث می‌دهد؛ یعنی تمایز میان رخدادهای زندگی راستین و «زندگی داستانی» در دل خود کنش

روایت نهفته است. هر روایتی دارای این ماهیت دوگانه است، در هر روایتی واقعیت دو شکل دارد: واقعیت آن‌سان که بر شخصیت‌ها اثر می‌گذارد، و آن‌سان که در مناسبت دوسویه‌ی گوینده ـ شنونده درک می‌شود. این تمایز سخن و داستان ما را به نکته‌ی مرکزی «دیدگاه» می‌رساند: آن‌کس که در روایت داستان می‌گوید: من، در واقع منِ سخن نیست، یعنی سوبژه یا راویِ کنش و ارتباط گفتاری نیست. او تنها شخصیتی است در داستان، ـ جدا از هر نقشی که در آن داشته باشد ـ و با کاربرد «من» صرفاً عینیت بیشتری می‌یابد. اما منِ دیگری را هم می‌توان یافت. آن منِ نادیدنی که روایت می‌کند، آن سوبژه یا نویسنده‌ای که قلم بر کاغذ می‌گذارد و مثلاً می‌نویسد: «مدت‌ها چه زود می‌خوابیدم...» تودورف، سپس بحثی درباره‌ی جایگاه راوی (همچون دانای کل؛ همچون یکی از شخصیت‌ها، اما در واقع همچون دانای کل؛ یا همچون شخصیتی و به‌راستی محدود به حدّ دانش او) ارائه می‌کند. بحثی که فراتر از مباحث «نقد ادبی انگلوساکسون» (به‌ویژه در آیین «نقد جدید») نمی‌رود و در سخن آن نقد «پرسش دیدگاه» خوانده شده است.

۲

تودورف برخلاف بارت معمولاً به سراغ مهمترین مسائل نظری می‌رود؛ در او آشکارا گرایشی به نظریه‌پردازی ادبی وجود دارد، گونه‌ای عشق به «نظام»، به نظریه و به ارائه‌ی احکام کلی. این وسوسه‌ای است که بارت همواره از برابرش می‌گریخت و میراث فرمالیست‌های روسی و به‌ویژه باختین است. تودورف در رساله‌ای کوتاه، به شیوه‌ای نظامدار و دقیق، نظریه‌ی ادبی ساختارگرایی را تشریح کرده است؛[۲۰] و یکی از دو نویسنده‌ی دانشنامه‌ای درباره‌ی علم زبان است که ستایش بسیاری از زبانشناسان را برانگیخته است.[۲۱] در آثار تودورف گونه‌ای روحیه یا منش سده‌ی هجدهمی، خوانا با روح دانشنامه‌ی مشهور دیدرو، دالامبر یافتنی است که بی‌شک، به ارج ساختارگرایی افزوده است. شماری از موضوع‌های بررسی تودورف «کلی» هستند: مفهوم ادبیات، معنای نماد در سخن ادبی، ژانرهای ادبی، دلالت در سخن ادبی و... نکته اینجاست که او در پژوهش‌هایش در مورد این مسائل کلی، همان دقت و ریزبینی یک مقاله‌نویس را از خود نشان داده است، و تحلیل مثال‌هایی که می‌آورد بیشتر راهگشاست تا تعمیم‌های نظری که سرانجام ارائه می‌کند. مقاله‌ی «مفهوم ادبیات» مثال خوبی است.[۲۲] در این مقاله تودورف نشان داد که مفهوم ادبیات در غرب نکته‌ای جدید است و پیشینه‌ی پیدایش آن به سده‌ی هجدهم می‌رسد. پیشتر واژه‌ای وجود نداشت که تمامی تولید ادبی را بیان کند و دربرگیرد. هرچند واژه یافت نمی‌شد، اما مفهوم آن وجود داشت. یک راه برای شناخت آن

مفهوم، استفاده از «روش کارکردی» بود: تمامی فرآورده‌های ادبی گوهر مشترکی دارند و کارکردهایی ویژه‌ی خود. تا امروز این روش کارکردی مورد استفاده دارد. تودورف نوشت که وقتی مارتین هیدگر حکم می‌کند: «هنر، نمایشِ واقعیت است» یا «شعر بنیان هستی است به یاری کلام» درواقع از همان روش کارکردی استفاده کرده است. این روش دامنه‌ی کار را به «شاهکارها» محدود می‌کند، یعنی به آثاری که فرض می‌شود «گوهر هنری» دارند.[۲۳] خود هیدگر نیز هرگز پنهان نکرده است که موضوع کارش «هنر برجسته» است. در برابر، روش تحلیل ساختاری قرار دارد؛ یعنی شناخت هریک از جنبه‌های تولید سخن ادبی از راه تحلیل مناسبات درونی عناصر ساختاری آنها. راه کلاسیک شناخت آثار ادبی کاربرد مفهوم ارسطویی «تقلید» است. ادبیات تقلید واقعیت عینی از راه زبان است و نقاشی تقلید آن واقعیت از راه نگارگری است. به این اعتبار ادبیات و هنر به معنای آفرینش واقعیت تازه هستند. ارسطو در **نظریه‌ی ادبی** بیان شعری را هم‌ارز آفریده‌هایی می‌داند که «به یاری رنگ‌ها و چهرها» حاصل شده است.[۲۴] تقلید موجد فاصله و تمایز میان موضوع و اثر («واقعیت عینی» و «واقعیت هنری») است. فرگه با تکیه به این نکته می‌گفت که متن ادبی نه راست است و نه دروغ، بل «داستانگونه» است. منش «داستانی» شاید در مورد رمان و انواع بیان روایی کارآ باشد، اما شعر را که اساساً به واقعیت بیرونی مرتبط نمی‌شود، با این «منش» سروکاری نیست. همچنین در مورد پاری از انواع بیان ادبی نیز «داستان» مفهوم کارآیی نیست: دعاها: مدیحه‌ها، ضرب‌المثل‌ها، پاری لطیفه‌ها و... تمامی آفریده‌های ادبی لزوماً داستانگونه نیستند و تمامی داستان‌ها هم مواردی ادبی محسوب نمی‌شوند. آن «موارد یا مثال‌های روانکاویک» که فروید «روایت» می‌کند، باید راست باشند تا خدمتی به نظریه‌ی او و نیز به کشف حقیقت بکنند. نقد به تقلید سابقه‌ی طولانی دارد. تودورف در کتاب **نظریه‌های نماد** به این موارد پرداخته است؛[۲۵] نکته‌ی مهم مناسبتی است که تودورف میان مفهوم ادبیات و «شیوه‌ی بررسی ساختاری» برقرار کرده است.

یکی دیگر از آن موارد «کلی» که تودورف موضوع کار خود قرار داد، دستور داستان بود.[۲۶] کار او در این زمینه تا حدودی به کار برمون و گرماس نزدیک است؛ درحالیکه آنان شناخت «ساختار روایی» را موضوع پژوهش خود قرار داده بودند، تودورف تلاش کرده است تا سازوکار روایت را دریابد. آشکارا واژه‌ی دستور که تودورف به کار گرفت زاده‌ی تشابه با «دستور زبان» در مباحث زبانشناسی است. پیش از تودورف، فرمالیست‌های روسی به این نکته توجه کرده بودند. آنان دو شکل اساسی را در ترکیب داستان‌ها از یکدیگر جدا دانسته بودند: ۱) شکلی گشوده که در آن رخدادها پیدر پی می‌گذرند، به‌سان سلسله حوادثی که قهرمان با آنها روبرو می‌شود، همچون **دن کیشوت** و **روکامبول** و **یولیسس** جیمز جویس.

۲) شکل بسته که با درونمایه‌ای اصلی آغاز می‌شود و طرح همپای تکوین آن درونمایه پیش می‌رود، و سرانجام به پایان می‌رسد. هرچند که می‌توان سلسله‌ای حوادث فرعی هم یافت که در جریان داستان پیش می‌آیند، اما منطق داستان گسترش آن درونمایه‌ی مرکزی است. از این دسته می‌توان **ادیپ** سوفوکل یا **آموزش احساساتی** فلوبر را مثال زد. به نظر **تودورف** در آغاز داستان گونه‌ای پیشنهاده (یا نطفه‌ی نتیجه) وجود دارد که در پایان داستان آشکار می‌شود (تحقق می‌یابد) و داستان گذر از این پیشنهاده‌ی آغازین به آن تحقق واپسین است. قاعده‌ی اصلی در دسته‌ی نخست همیاری حوادث و توازی است، قاعده‌ی اصلی در دسته‌ی دوم فرودستی و فرادستی رخدادها نسبت به یکدیگر است. این قاعده‌ها به گونه‌ای دیگر هم در داستان‌ها به کار می‌روند. ویکتور شکلوفسکی نشان داده است که توازی شخصیت‌ها در **جنگ و صلح** وجود دارد (توازی ناپلئون/ کوتوزف، توازی شاهزاده آندری/ پیر بزوخف) و فرودستی در **آنا کارنین** (استیوا در مقامی فرودست خواهرش و...)[27] توازی، ضدیت و درجه‌بندی، «همانندهایی در واحدهای زبانشناسی دارند» و این تاکید شکلوفسکی، یادآور اشاره‌ای است که پیشتر از بنونیست آوردم.

نظریه‌ی تودورف درباره‌ی «دستور داستان» در مقاله‌ای با همین عنوان، آمده است.[28] اما شرح بیشتر و تدقیق سویه‌های نظری آن را باید در دو کتاب **تودورف** جستجو کرد که بررسی رمان مشهور **دلبستگی‌های خطرناک** و بررسی داستان‌های **دکامرون** است.[29] در مقاله‌ی «دستور داستان» تودورف از این نکته آغاز کرد که زبانشناسی همواره در پی شناخت دستور زبان نهایی و همگانی بود که فراسوی تمایز زبان‌ها قرار گیرد و ساختار نهایی آن‌ها محسوب شود. با طرح مناسبت روایت و زبان، اندیشه‌ی یافتن دستور داستان مطرح شده است. نخستین دشواری در این راه از پاره‌های یک سخن پدید می‌آید. بینش معناشناسیک در مورد بخش‌های سخن باید تمایز تعریف و نام را در نظر بگیرد. «تعریف نوعی» مثل کودک، موجودی را که دارای منش‌های جسمانی خاصی است، مطرح می‌کند، اما نام کودک، این منش‌ها را به گونه‌ای انضمامی (مشخص) می‌شناساند. در داستان با کاربرد هرگونه تعریف (نام‌های عام) باز منش‌های مشخصی مطرح می‌شود. اگر بگوییم «شاه فرانسه به سفر رفت» یعنی می‌دانیم که آدمی شاه فرانسه است و آن آدم به سفر رفته است. در واقع شاه فرانسه نه نامی عام، بل نامی خاص می‌شود. فاعل دستور زبان همواره از هرگونه تعیّن رهاست، اما فاعل داستانی نمی‌تواند از تعیّن‌ها رهایی یابد. هر کنش در قاعده‌ی دستور زبانی «فاعل - فعل - مفعول» یا «موضوع - محمول» سویه‌ای نامشخص دارد، اما هر کنش در قاعده‌ی نهایی داستان (یعنی گذر از موقعیت پایدار نخست، به موقعیت پایدار دوم) سویه‌ای مشخص می‌یابد. در داستانی از **دکامرون** به نام «خمره» زن

شوهرداری به نام «په‌رونلا» معشوقی نیز دارد. هرچند دو مرد نامی ندارند، اما در داستان نقش های ویژه‌ی خود را دارند و با صفاتی مشخص می شوند؛ همچنان که خود په‌رونلا. مهمترین صفات دو مرد، حقوق آنهاست که در حقوق په‌رونلا دیده می شود. په‌رونلا حق عشقبازی با یکی از مردان را دارد، و با دیگری ندارد. تلاش او برای دستیابی به حقی که ندارد گذار و دگرگونی داستان را از موقعیت نخست به موقعیت دوم موجب می شود. په‌رونلا با کنش خود موقعیت نخست را ناپایدار می‌کند (همپای شکستن قانون و قاعده‌ای که حقوق او را تعیین می‌کرد) نکته اینجاست که اگر بوکاچیو، په‌رونلا را همسر یا زن می‌خواند چیزی تفاوت نمی‌کرد، در داستان نام‌های خاص و عام، به هررو به موجودی مشخص باز می‌گردند که درگیر کنش است و از این رهگذر تشخّص دارد. موقعیت دوم پایدار است، چرا که په‌رونلا کنش خرید خمره‌ای ــ کاری مشروع و پذیرفتنی ــ را به جای کنشی ممنوع و حرام «جا زده است.» انگار بنا به قاعده‌ی بوکاچیو، آزادی غریزه پذیرفتنی است. اکنون به یاری تحلیل ساختار کنش ها و نسبت هایشان، توانسته‌ایم واحدهای صوری را که از قیاس پاره‌های جداگانه‌ی داستان دانسته می‌شوند، یعنی نام خاص، فاعل و موضوع را بشناسیم.[۳۰]

برخلاف تمایزهای آشکار دستور زبان و دستور داستان، ناگزیریم در دستور داستان نیز، پیش از آنکه داستان را توصیف کنیم، پاره‌های آن را از دیدگاه صوری از هم جدا کنیم. صرفاً از راه قیاس نظام نشانه های داستان با زبان که نظامی دیگر از نشانه هاست می‌توانیم منش های ویژه‌ی داستان را بشناسیم و آن را توصیف یا تاویل کنیم.[۳۱] این شناخت صوری از پاره های خاص داستان چیست؟ تودورف نوشته است:

> داستانی آرمانی، با وضعیتی پایدار آغاز می شود. سپس نیرویی تعادل آن را برهم می زند. موقعیت ناپایداری ایجاد می شود؛ با کنش معکوس آن نیرو، حالت پایدار باز پدید می‌آید؛ این حالت پایدار دوم همانند حالت نخست می‌نماید، اما این دو هرگز یکسان نیستند. پس در داستان دو فصل وجود دارد. فصل وضعیت ها (پایدار و ناپایدار) و فصل گذار. گونه‌ی نخست به گونه‌ای نسبی ایستا و می‌توان گفت مکرّر است: گونه‌ای از کنش می‌تواند به شکلی پایان‌ناپذیر تکرار شود. فصل دوم، اما، اساساً پویست و یک بار وجود دارد، نه بیشتر.[۳۲]

تودورف در مقاله‌ی دیگری با عنوان «دگرگونی روایت» فصل گذار را دقیقتر توصیف کرد و شرح داد که گذر آمیزه‌ای از تشابه و تمایز است:

> مناسبت ساده‌ی رخدادهای متوالی داستان نیست: حوادث باید اجزاء یک واحد باشند، یعنی در نهایت با یکدیگر عناصر مشابه داشته باشند. اما اگر تمامی عناصر همانند یکدیگر باشند، دیگر داستانی در کار نخواهد بود؛ چرا که دیگر چیزی برای روایت باقی نخواهد ماند. پس، گذار همنهاده‌ای است از تمایز و تشابه، دو رخداد را به یکدیگر پیوند می‌دهد، بی‌آنکه آنها همانند یکدیگر شوند. همچون «وحدتی دوچهره» کارکردی است از دو معنا: تشابه و تمایز را یکجا در بر دارد.[۳۳]

اکنون با توجه به اهمیت «دوران گذار» می‌توانیم به جنبه‌ای خاص از «دستور داستان» توجه کنیم. تودورف در مقاله‌ی «داستان آدمیان» می‌نویسد:

> حکمی را در نظر بگیریم: «الف، ب را دید.» برای هنری جیمز الف مهم است و برای شهرزاد راوی قصه‌های **هزار و یکشب** ب مهم است. در داستان استوار به روانشناسی، هر کنش روشنگر شخصیت فاعل است، و بیان و علامتی به حساب می‌آید. اما داستان غیرروانشناسیک، برخلاف، راستای خود را با کنش‌ها نمی‌یابد. کنش‌ها در خود مهم هستند، اما به کار شناختن منش خاصی به عنوان علائم نمی‌آیند. **هزار و یکشب** را می‌توان ادبیات «محمول» خواند، چرا که در آن همواره تکیه بر محمول است و نه بر موضوع ... هرچند که روایت سندباد بحری را اوّل شخص مفرد بازگو می‌کند، اما باز روایتی غیرشخصی است. در آن الف، ب را نمی‌بیند، بل ب دیده می‌شود.[۳۴]

در **هزار و یکشب** مناسبات عناصر همواره به گونه‌ای ساده و مستقیم علت و معلولی است. مثلاً الف شجاع است، **پس** غول را شکست می‌دهد. و این منش «ادبیات محمول» است. اما در «ادبیات موضوع» ما از راه پیشرفت داستان و شکست خوردن غول می‌فهمیم که الف شجاع است. در **هزار و یکشب** مناسبات کنش‌ها حذف می‌شود و شگردهای روشنگر کنش‌ها از میان می‌رود؛ چرا که رابطه مستقیم است و علت و معلولی؛[۳۵] خیلی زود هم از حالتی به حالت مخالف می‌رسیم. همسر عزادار قاسم، به سرعت پیشنهاد علی‌بابا برادر قاسم را می‌پذیرد و پس از شبی عزاداری به ازدواج با علی‌بابا تن می‌دهد و از این مثال‌ها در **هزار و یکشب** فراوان است.

کتاب **دستور دکامرون** نمونه‌ی خوبی از روش تودورف در شناخت «دستور داستان» است. روایت، در این کتاب، مجموعه‌ای از امکانات زبانی دانسته می‌شود که نکته‌ی مهم

در آن از نقش های «فرادستوری» ساختار بندی به دست می‌آید. هر داستان را می‌توان از سه دیدگاه نحوی، نظریه‌ی بیانی، معناشناسیک بررسی کرد. دیدگاه استوار به نظریهٔ بیان که اساساً به کارکرد واژگان وابسته است، به گمان تودورف بی اهمیت است (یعنی در شناخت ساختار روایی بی اهمیت است). کار تودورف در درجه‌ی نخست متمرکز بر دیدگاه نحوی است و سپس تا حدودی به دیدگاه معناشناسیک توجه می‌کند. تودورف صد داستان **دکامرون** را چنین بررسی می‌کند: شناخت «پی‌رفت» داستان‌ها، شناخت گزاره‌ها (هر گزاره جمله‌ی روایی کاملی است، برابر جمله‌ای تام در دستور زبان) و شناخت بخش های گزاره (نام‌های خاص، کنش ها، صفت ها). در این دستور، گزاره می‌تواند از نام شخصیت و صفت تا کنشی کامل را شامل شود.[۳۶] تمامی صفت‌ها که در صد داستان برگزیده‌ی **دکامرون** آمده‌اند، در سه دسته طبقه‌بندی می شوند: ۱) صفات برآمده از تقابل شادی و اندوه، عشق و تنهایی. ۲) صفات برآمده از تقابل نیکی و بدی ۳) صفات مشروط کننده، همچون سن، موقعیت اجتماعی، جنسیت و... که در **دکامرون** یکی از مهمترین صفت‌های مشروط کننده تاهــل یا تجرد شخصیت است. در بیشتر داستان‌های **دکامرون** صفات افرادی که در این دسته‌ها جای دارند همواره ثابت می‌مانند. کنش ها در **دکامرون** به سه فعل تقلیل می یابند: دگرگون شدن، گناه کردن و مجازات شدن. استوار بر این نمونه‌های کلی، تودورف بررسی صد داستان را پیش برده است.

مناسبت اثر ادبی با واقعیت چیست؟ این پرسش پیش روی بارت نیز قرار داشت و چنین می‌نماید که هیچ ناقد ادبی از دست و پنجه نرم کردن با آن گریزی ندارد. تودورف در این مورد از اصطلاح «راست‌نمایی اثر ادبی» سود جست و پرسش را چنین مطرح کرد: حدّ راست‌نمایی یا همخوانی واقعیت هنری با واقعیت عینی کجاست؟ تودورف در مقاله‌ی «درآمدی به راست‌نمایی»[۳۷] نشان داد که «راست‌نمایی» لزوماً به معنای همخوانی با واقعیت نیست، بل همراهی با برداشت همگان از واقعیت است. در فیلمی از فریتس لانگ به نام **فراسوی شک منطقی** (۱۹۵۶) نویسنده‌ای به نام تام گارت ظاهراً برای اثبات این نکته که قانون به‌سادگی می‌تواند بیگناهان را به مجازات مرگ محکوم کند، به یاری پدر نامزدش مدارک و نشانه‌هایی فراهم می‌آورد که او را «قاتل معرفی می‌کنند.» تمامی شخصیت‌های فیلم او را گناهکار می شناسند، جز پدر نامزدش و... تماشاگران. راست‌نمایی احکام (همخوانی با نظر همگان) با حقیقت نمی‌خواند. پدر نامزد گارت می‌میرد، اما اسنادی دال بر بیگناهی او به دادگاه می فرستد. اکنون همگان او را بیگناه می‌دانند، اما تماشاگران تازه متوجه می‌شوند که گارت به راستی قاتل است و آنچه در آغاز فیلم انجام داده بود، جز

شگردهایی برای مخفی کردن جنایت نبود. بار دیگر راست‌نمایی با حقیقت نمی‌خواند. در پایان تنها با مرگ گارت (و مرگ داستان) باور همگان (راست‌نمایی) با حقیقت همخوان می‌شود.[۳۸] تودورف تاکید کرد که تناقض راست‌نمایی و حقیقت «قانون رمان پلیسی» است.[۳۹]

در کتاب **نظریه‌ی ادبی**، تودورف دوگونه مناسبت درونی اجزاء سخن ادبی را از یکدیگر جدا دانست: مناسبت استوار به غیبت و مناسبت استوار به حضور. در گونه‌ی نخست عناصری پنهان که در ژرفای ناخودآگاه برجایند، رابطه‌ای میان معنا و نماد را می‌سازند. در زمان خواندن متنی ادبی، این دال، دلالت بر مدلولی خاص می‌یابد. فصل خاصی نماد اندیشه‌ای می‌شود؛ و یا جمله‌ای نماد معنایی ویژه می‌گردد. در گونه‌ی دوم، مناسبات عناصر بر اساس پیکربندی شکل می‌گیرد. اینجا نیروی درونی اثر، نظم و رده‌بندی آن را مشخص می‌کند. واژه، جمله، کنش، شخصیت داستانی نه دلالت بر واژه، جمله، کنش یا شخصیتی دیگر دارند و نه نمادی از این موارد دیگر محسوب می‌شوند.[۴۰]

سخن ادبی استوار به نظام نشانه‌شناسیک دیگری، یعنی زبان، است. این وابستگی بنیادین ادبیات به زبان که در واقع معنای ادبی را از معناهای شناخته شده‌ی زبانشناسیک به دست می‌آورد، به اشکال و درجه‌های متفاوت در «ژانرهای ادبی» ظاهر می‌شود. شعر منش نحوی یا همنشینی می‌یابد و رمان منش معنایی یا جانشینی. جدا از این دو دسته می‌توان دسته‌ی سوم یعنی توالی کلامی را نیز یافت؛ اینجا عناصر درونی بر اساس تداوم منطق ویژه‌ی خود بررسی می‌شوند. فرمالیست‌های روسی زمینه‌ی نظریه‌ی ادبی را متشکل از سه شاخه می‌شناختند: روش بیان، ترکیب و درونمایه‌های آثار. نخستین نحوی، دومی معنایی و سومی استوار به نظریه‌ی بیان است. در تاریخ نظریه‌ی ادبی، دوره‌هایی هست که یکی از این شاخه‌ها مهمتر از دو شاخه‌ی دیگر شناخته شده‌اند و پژوهش‌های ادبی با آن همخوان شده‌اند. فرمالیست‌های روسی خود بر اهمیت سویه‌ی نحوی تاکید گذاشتند و نظریه‌ی ادبی مدرن نیز بر همین راه رفت. از سوی دیگر فرمالیست‌ها و ساختارگرایان قاعده‌های نظریه‌ی بیان را صرفاً محدود به بحث از درونمایه‌های آثار ندانستند و آنها را در گستره‌ی مباحث اصلی خود از شکل به‌کار بردند. مباحث کلاسیک نظریه‌ی بیان در مباحث آیین نقد جدید (به‌ویژه در بررسی دیدگاه) و نیز در پژوهش‌های ریخت‌شناسیک اهمیت یافت.

به گمان تودورف نکته‌ی مهم در نظریه‌ی ادبی مدرن تمایز میان دو پرسش اصلی است: ۱) چگونه یک متن معنا دارد؟ ۲) چه معنایی دارد؟ پرسش نخست ما را به رابطه‌ی شکل و معنا می‌رساند، پرسش دوم مناسبت متن را با عناصر فرامتن (نظام نشانه‌شناسیکی

که واقعیت خوانده می شود) می رساند. تنها با یافتن پاسخی دقیق بر پرسش نخست می‌توان به این نکته آگاه شد که هر «رخداد» در متن ادبی (هر عنصری که در متن وجود دارد) صرفاً در چارچوب متن واقعیت دارد و جدا از آن با «واقعیت عینی» همسان نیست. پرسش مرکزی در بحث «راست‌نمایی» این است: آیا «واقعیت متن» با قاعده‌های ژانر ادبی که متن درچارچوب آن جای گرفته است خوانا هست یا نه؟ راست‌نمایی رابطه ای میان سخن و مصداق سخن نیست، بل رابطه ای است میان سخن با آنچه خواننده باور می‌کند. نکته‌ی اصلی بدین‌سان نسبت اثر است با همه‌ی آن چیزهایی که در ذهن مخاطب واقعیت می‌نماید.[۴۱] حرف زدن حیوانات و موقعیت‌ها و کارکردهای «انسانی» آنها در حکایت کودکان، برای کودکان راست‌نما هستند. زندگی و معجزه‌های عیسی مسیح در اناجیل برای کسانی‌که به آموزه‌هایش ایمان آورده اند راست‌نماست. مسخ آدمی به حشره‌ای در دنیای کافکا راست‌نماست. تودورف در کتاب **درآمدی به ادبیات شگرف** جمله ای از ادگار آلن‌پو نقل کرده است که خصلت‌نمای بحث خود اوست: «جان آدمی نمی‌تواند چیزی جز آنچه را که به راستی وجود دارد، به تصور درآورد».[۴۲] داستان‌های پو بیش از انواع دیگر داستان‌های شگرف به «واقعیت عینی» نزدیکند؛ اما در «گریز» آنها از واقعیت، باز خواننده رخدادهای شگرف را می پذیرد. بودلر گفته است: «ادگار آلن‌پو تنها حالت‌های استثنایی زندگی آدمی را به‌کار می‌گیرد، حالت‌هایی که به هررو در حکم واقعیت هستند، اما واقعیت‌هایی کمیاب.» هرچه هم «سقوط خاندان آشر» شگفت‌آور و غریب به نظر آید، احساسی که پس از خواندنش ایجاد می شود، گونه‌ای «راست‌نمایی رخدادهاست.» ما از اینکه چنین حوادث «عجیب و غریبی» رخ می‌دهند به شگفت می‌آییم. تودورف در **درآمدی به ادبیات شگرف** تلاش کرد تا نمونه‌هایی از این نزدیکی خیال به واقعیت را دسته‌بندی کند. در ادبیات شگرف جانورانی دریایی می‌بینیم که فراطبیعی نیستند، مگر در اندازه‌های غول‌آسایشان. مثلاً سندباد بحری در **هزار و یکشب** اژدهایی دریایی را می‌بیند که به اندازه‌ی فیل‌های زمینی است، و ماهی های هیولایی و پرندگانی عظیم که خورشید را می پوشاندند، و این شاید هم از این حقیقت برخیزد که: «دیدگان ترسیده همه چیز را بزرگ می‌بینند».[۴۳] گونه‌ای دیگر شگفتی های ابزاری است. پاری پدیده‌ها در چارچوب متن شگفت‌آورند، اما در دنیای خواننده‌ی امروزی مواردی آشنایند. همچون چیزهایی که پرواز می‌کنند، در **هزار و یکشب**، یا دیواری که با نگاه علی‌بابا به کنار می رود. موارد بسیاری از داستان‌های علمی و خیالی سده‌ی نوزدهم که شگفت‌آور بودند، امروز تبدیل به ابزار آشنایی شده‌اند (زیردریایی ناتیلوس در **بیست هزار فرسنگ زیر دریا** ژول ورن، سفینه‌های فضایی و شگفتی های دیگر در آثار ژول ورن.)

۳

درآمدی به ادبیات شگرف مشهورترین کتاب **تودورف** است. نخستین فصل آن به تعریف ادبیات شگرف و شناخت جایگاهش در بیان روایی پرداخته است؛ از این‌رو در همین فصل بحثی دقیق در مورد ژانرهای ادبی آمده است. مسأله‌ی ژانرها، همواره به نظر **تودورف** نکته‌ی مهمی بوده است. عنوان یکی از مجموعه‌های مقاله‌هایش **ژانرهای سخن** است. در این مجموعه، مقاله‌ای با عنوان «سرچشمه‌ی ژانرها» تکامل بحثی را نشانه می‌زند که از **درآمدی به ادبیات شگرف** آغاز شده بود.[۴۴] **تودورف** در این کتاب تاکید کرده بود که تلاش برای تعیین ژانری ادبی به معنای ارائه‌ی تعریفی نهایی، کلی، قطعی و دقیق نیست. هرچه هم آثار شگرف را بررسی کنیم، باز از شناخت فصول مشترک آنها به تعریفی نهایی دست نخواهیم یافت. **تودورف** با اشاره به بحثی از کارل پوپر که در **منطق کشف علمی** آمده است چنین نتیجه گرفت: «از دیدگاه منطقی ارائه‌ی تعریفی کلی نادرست است... هرچه هم تعداد زیادی قوی سفید دیده باشیم، باز نمی‌توانیم به این نتیجهِ برسیم که **تمامی** قوها سفیدند».[۴۵] **تودورف** میان «ژانرهای نظری» و «ژانرهای تاریخی» تمایز گذاشت. ژانرهای نظری از نظریه‌ی همگانی ادبی ناشی می‌شوند، ولی ژانرهای تاریخی محصول دقت به حقایق مشخص آثار ادبی هستند. تقسیم کلاسیک افلاتونی و ارسطویی از ژانرهای ادبی یعنی شعر، حماسه و درام استوار است به نظریه‌ای کلی یعنی نظریه‌ی «تقلید». بنا به منش دیدگاهی نظری که برمی‌گزینیم می‌توانیم آثار ادبی را به دسته‌های گوناگون تقسیم کنیم.[۴۶] هر ژانر ادبی که به گونه‌ای نظری به دست می‌آوریم و می‌پنداریم که گستره‌ی آن را شناخته‌ایم و تعریفش کرده‌ایم، باید با دو نظام متمایز همخوان باشد: نظام تجربی و نظام نظری. یعنی باید، از یکسو، تعریف به دست آمده از یک ژانر خاص ادبی، با متون ادبی آزمایش شود (و اگر استنتاج نهایی ما حتی با یک اثر خاص هم همخوان نشود، آن را نادرست خواهیم دانست)؛ و از سوی دیگر ژانرهای به دست آمده از «تاریخ ادبی» نیز باید با نظریه‌ای کلی و به سامان همخوانی داشته باشند، وگرنه ما زندانی پیشداوری‌هایی می‌شویم که از دوره‌ای به دوره‌ی دیگر تفاوت می‌کنند: «تعریف ژانرها گونه‌ای آمد وشد مدام میان شرح حقایق نظری و نظریه‌ای تجریدی است».[۴۷]

رمانتیک‌های آلمانی، در بنیان نظریه‌ی ادبی خود، **ویژگی** اثر ادبی را برجسته می‌کردند و نه شباهت‌های آن را به آثار دیگر. از این دیدگاه تلاش برای یافتن ژانرهای ادبی بیهوده خواهد بود. اگر منش اصلی اثر هنری را گوهر یکه‌ی آن بدانیم (گونه‌ای تشخّص که اثر را از هر پدیده‌ی دیگری جدا می‌کند) اساساً مسأله‌ی ژانرها که استوار بر شباهت میان آثار

است، کنار می‌رود. این نظریه در دو سده‌ی اخیر به اشکال گوناگون بارها مطرح شده است. مثلاً بندتو کروچه در فصل «داوری‌های نادرست درباره‌ی هنر» در کتاب **نظریه‌ی زیبایی‌شناسی** چنین نظر داد که هرروزه در مباحث انتقادی و تاریخی درباره‌ی هنر به این داوری نادرست برمی‌خوریم که هنر را می‌توان به بسیاری از ژانرها تقسیم کرد و هریک مفهومی، حدودی خاص و قوانینی ویژه‌ی خود دارند. دلیلی که کروچه بر اثبات حکم خود می‌آورد همان بحث آشنای رمانتیک‌هاست: «حس هنری و شاعرانه، اثر هنری را بخاطر خود آن دوست میدارد، یعنی بخاطر همان چیزی که هست مثل یک موجود زنده و تک و مقایسه‌ناپذیر، و بر حس مزبور پوشیده نیست که هر اثری حکم انفرادی و ارزش تمام و تبدیل‌ناپذیر خود را دارد...»[48] این نظر کروچه تا امروز هواداران بسیار دارد. موریس بلانشو نیز می‌نویسد که تنها اثر وجود دارد و نه ژانر، و «اثر که در ژانر زندانی نمی‌شود». اما تودورف از قول ژرار ژنت بازگو کرده است: «سخن ادبی بر اساس ساختارهایی ایجاد می‌شود و تکامل می‌یابد که نمی‌تواند از آنها فراتر رود. تابع آنهاست، چرا که آنها را در زبان و نگارش خود بازمی‌یابد».[49] بحث رمانتیک‌ها، به گونه‌ای مطلق نادرست نیست. ریشه‌ی بحث آنان در واقعیتی نهفته است که تودورف بر آن تاکید دارد: هر اثر ادبی ژانر خود را دگرگون می‌کند. در واقع، زبان ادبی چنان است که «هر گفتاری در آن غیردستوری است.» میان دسته‌بندی ادبی و طبقه‌بندی‌های آشنا در علوم طبیعی تفاوت هست. جانور یا گیاهی که در رده‌ای ثبت شده، به‌راستی «زندانی» آن رده است. اما اثر ادبی قالب انواع و ژانرها را می‌شکند، همانطور که فرآورده‌ی پیش‌شرایطی (مجموعه‌ای از امکانات) است که در تحقق خود، آن پیش‌شرایط را دگرگون می‌کند. ژانر در حکم نسبت اثر و جهان ادبی است، مناسبت هر اثر با متون دیگر را بیان می‌کند، اما آن را تعیین نمی‌کند. کلودیو گیلن نوشته است:

> تاریخ ادبی، برخلاف تاریخ زبان یا جامعه چندان با کارکرد نظام‌های تام مشخص نمی‌شود، بل با گرایش به سوی نظام یا شالوده‌بندی شناخته می‌شود. تاریخ‌نگاران... همواره «خواست نظام» را در تاریخ ادبی کشف کرده‌اند و دانسته‌اند که این گرایش، همپای دگرگونی در گستره‌ی ادبیات به مثابه یک کل رخ می‌دهد.[50]

به نظر گیلن نظام‌های نظری ادبی را باید در هر لحظه‌ی تاریخ آنان، اساساً همچون رمزگان ذهنی بشناسیم که مولف از راه نوشته‌هایش به آنها دست می‌یابد. ساختار این نظام به اثر او بارها نزدیکتر از رمزگان زبانی است که در گفتار و نوشتارش از آنها سود می‌برد.[51] از این رو

پژوهش در نظام ژانرهای ادبی، راهی درست در شناخت این رمزگان ذهنی است. سروانتس نمونه‌ای است از نویسنده‌ای که در مکالمه‌ای مداوم با ژانرهای بیان ادبی دورانش درگیر بود. **یولیسس** جویس نیز در حکم مبارزه‌ای با ژانرهای بیان ادبی است. وسوسه‌ی جویس که هر فصل کتاب را به گونه‌ای بیان ادبی نزدیک کند و در همین حال قالب اصلی آن را درهم بشکند، از همین منش برخاسته است. هرچند گیلن مثال جویس را نیاورده، اما **یولیسس** اثبات کامل احکام اوست. به گمان گیلن نظام ژانرها هم همزمانی است و هم در زمانی: «پابه‌پای دگرگون شدن ژانرها، آنها بر یکدیگر اثر می‌گذارند و نظریه‌ی ادبی یا نظامی را (که درونش وجود داشتند) نیز دگرگون می‌کنند.» ژانرها از یکسو به نظر کامل و قانع کننده می‌آیند و از سوی دیگر (به‌ویژه در دوران پساروشنگری و حتی در آثار ولتر) به نظر مبهم و نادقیق می‌آیند.[52] خود گیلن شکل پیکارسک را در بیان احکامش برگزید.

این نظر تودورف و گیلن را که اثر ادبی دربند ژانر نمی‌ماند، از نقد تودورف به نظریه‌ی نورتروپ فرآی درباره‌ی ژانرهای ادبی بهتر می‌توان شناخت. این بحث تودورف نیمه‌ی دوم از نخستین فصل **درآمدی به ادبیات شگرف** را در بر گرفت. کتاب فرآی **تشریح نقادی**[53] یکی از مشهورترین آثاری است که در زمینه‌ی نقد ادبی پس از جنگ دوم جهانی منتشر شد و آن را پایه‌ی «نقد اسطوره‌ای» خوانده‌اند. تودورف اعتبار شماری از مباحث کتاب را پذیرفت اما تاکید کرد که مهمترین احکام فرآی در آثار فرمالیست‌های روسی و نیز در آیین «نقد جدید» یافتنی است و به شکلی دقیقتر در آثار ساختارگرایان نیز آمده است. همچون مثال، بحث فرآی در مورد ژانرها، چندان تازه نیست و نتایجی که او به دست آورده نیز دقیق نیست. فرآی شش گونه (یا شش روش) متفاوت در مورد دسته‌بندی آثار ادبی پیشنهاد کرده است. تودورف یکایک این روش‌ها را نقد کرد و نشان داد که فرآی ضابطه‌ی درستی برای تقسیم‌بندی آثار ادبی نیافته است. مثلاً فرآی ضابطه را وضعیت قهرمان داستان نسبت به خواننده و قوانین طبیعت دانسته و آنها را به دو دسته وضعیت‌های ماهوی و وضعیت‌های استوار به ضابطه‌ای خاص تقسیم کرده است. اگر قهرمان (به گونه‌ای ماهوی) فرادست خواننده و قوانین طبیعت باشد با اسطوره و اگر بنا به ضابطه‌ای خاص برتر از آنان باشد با حکایت فولکلوریک رویاروییم؛ اگر قهرمان فرادست خواننده، ولی فرودست قوانین طبیعت باشد با «نوع تقلیدی برتر» روبروییم؛ و اگر قهرمان برابر با خواننده و قوانین طبیعت باشد با «نوع تقلیدی نازلتر» مقابلیم. سرانجام آنجا که قهرمان فرودست خواننده باشد، نوع اثر مطایبه‌ی رندانه خواهد بود. تودورف می‌پرسد هرگاه این قاعده، به عنوان یک روش، درست باشد، پس چرا فرآی نمی‌تواند تمامی ترکیب‌های ریاضی ممکن آن را دنبال کند؟ چرا

تمامی اشکالی را شرح نمی‌دهد که از رابطه‌ی قهرمان، خواننده و قوانین طبیعت، یک‌بار براساس تمایز ماهوی و باری دیگر بر پایه‌ی تمایز استوار به ضابطه‌ای خاص به دست می‌آیند؟ چرا به گونه‌ای دلخواه صرفاً پنج ترکیب را پذیرفته و مورد بحث قرار داده است، اما دیگر امکانات را رها کرده است؟ و اساساً چرا رابطه‌ی سه عنصر بالا را ضابطه دانسته است؟[۵۴] به نظر تودورف ریشه‌ی دشواری کار فرآی در این است که از یکسو پذیرفته است که ادبیات «گونه‌ای دیگر از زبان» است، و از سوی دیگر نتیجه‌های منطقی حکم نسبت میان زبان و سخن ادبی را دنبال نکرده است. فرآی در همان نخستین گام از هرگونه تحلیل زبانشناسیک دور شده است. بحث او در مورد «ژانرهای ادبی» ترکیبی است از روش‌های متفاوت که هیچ‌یک به درستی پیگیری نشده‌اند. سپس تودورف نکته‌ی مهمی را که خود «یادداشت نهایی و مالیخولیایی» نامید، مطرح کرد: ژانرهایی که براساس نظریه‌ی ادبی خاصی طرح می‌کنیم، باید در بررسی متون آزمایش شوند. اگر با هیچ متنی خوانا نبودند، نتیجه‌ی کار، خیلی ساده، نادرست است. از سوی دیگر ژانرهایی که در بررسی تاریخ ادبی می‌شناسیم باید با نظریه‌ای یکدست و همگون، همخوان باشند، و اگر نباشند، ناگزیر باید بپذیریم که اشتباه کرده‌ایم.[۵۵] ژانر مفهومی تجریدی است و هر مورد مشخص می‌تواند با آن همراه باشد یا نباشد. «ضرورتی وجود ندارد که اثری ادبی وفادارانه در گستره‌ی یک ژانر خاص باقی بماند.» نظریه‌ی ژانرها دو جنبه دارد: جنبه‌ی نخست را «استنتاجی» می‌نامیم که در آن اثر هنری خاصی به چند ژانر آرمانی نسبت داده می‌شود تا سرانجام دریابیم که با گوهر و توان‌های نهانی کدام ژانر خواناست و جنبه‌ی دوم را «قیاسی» می‌نامیم که در آن ژانرهایی کلی، از بررسی تجربی، یعنی از نسبت میان آثار خاص و سنت‌هایی که قابل شناخت هستند، به دست می‌آیند. نظریه‌ی ژانر با این هردو سروکار دارد.

اکنون می‌توان تحلیل تودورف از «ادبیات شگرف» را به عنوان نمونه‌ای از روش کارش در بررسی ژانرهای ادبی مطرح کرد. تودورف در فصل دوم از کتاب **درآمدی به ادبیات شگرف** بحث را با تحلیل زبان آثار شگرف آغاز کرد. او درباره‌ی داستان مشهور یان پوتوکی (۱۸۱۵- ۱۷۶۱) یعنی **نوشته‌هایی که در ساراگوسا پیدا شدند** بحث کرد و نوشت که در این داستان **تردید** اساس بیان است. آلفونس قهرمان داستان به این نتیجه می‌رسد که «تقریباً باور کرده بودم که شیاطین خواهند آمد و برای به اشتباه انداختن من، به هیات افرادی درمی‌آیند که به دار آویخته شده‌اند.» به نظر تودورف این «تقریباً باور کرده بودم» قاعده‌ی اساسی است که گوهر ادبیات شگرف را در سویه‌ی زبانشناسیک نشان می‌دهد: «باور مطلق چونان یقین کامل ما را از گستره‌ی خیال دور می‌کند. تردید به خیال زندگی

می‌بخشد».[۵۶] به همین دلیل می‌توان عنوان «ادبیات خیالی» را هم‌ارز و هم‌معنا با «ادبیات شگرف» به کاربرد و پذیرفت که بنیان خیال، تردید نسبت به واقعیت است. در نگاه نخست آلفونس نسبت به واقعیت تردید دارد، اما اگر خواننده از «حقیقت» باخبر می‌بود، معنای داستان یکسر از کف می‌رفت؛ و جذابیت خواندن هم محو می‌شد. شکل ادبیات شگرف همواره موجد علامت پرسشی است پیش روی خواننده و «تردید نخستین شرط ادبیات شگرف است».[۵۷] تودورف تاکید کرد که خواننده باید «از دیدگاه قهرمان داستان» دچار تردید شود: «هرگاه خواننده از جهان شخصیت‌های داستان خارج شود و تجربه‌ی ویژه‌ی خویش را بیابد، خطر جدیدی بیان خیالی را تهدید خواهد کرد. خطری که در تاویل متن نهفته است.» این نکته‌ی مهم را به یاد داشته باشیم که آغاز بحث تودورف خواننده است و نه متن. او همچون پیشروان هرمنوتیک مدرن، متن را فاقد معنای نهایی و از این رهگذر زاینده‌ی ابهام و تردید می‌داند؛ خواننده باید در جهان داستان شگرف چنان غرق شود که نسبت به واقعیت همه چیز به شک و تردید افتد.

مثال دیگر تودورف داستان **اورلیا** اثر ژرار دونروال است.[۵۸] او جمله‌هایی از داستان نروال را نقل کرد که در آنها راوی بارها می‌گوید «به نظرم رسید»، «احساس می‌کردم»، «انگار که...»، «شاید هم...»؛ یعنی همه‌جا تردید نسبت به قطعیت تجربه تکرار می‌شود؛ همه جا راوی از «آدم‌های معمولی و سالم» جدا می‌شود و حتی نسبت به ذات فرد هم شک می‌کند: «با یافتن آنچه مردم عقل می‌خوانند»، «اما به نظر می‌رسید که این تنها پندار من است.»، «کارهایم مطابق شده بود با آنچه مردم پندار می‌خوانند.» در **اورلیا** کنش‌ها همواره «چنین می‌نمایند»، «دیوانه‌وار» هستند و حکم نهایی راوی این است: «اصلاً شاید با رشته‌ای از باورهای جنون‌آمیز روبرو‌یم.» پس نتیجه می‌گیرد: «جنون و رویا نشانه‌ی فردی برتر هستند» و این در حکم بازگشتی است به گفته‌ی ادگار آلن‌پو: «علم هنوز به ما نشان نداده است که جنون شکل برتری از خرد هست یا نه». حتی ساختار معناشناسیک این جمله هم مبهم است. تودورف نوشت: «**اورلیا** مثالی اصیل و کامل از ابهام ادبیات شگرف است. ابهامی که به‌سوی جنون پیش می‌تازد. اما برخلاف داستان‌های هوفمان که نمی‌دانیم شخصیت‌ها مجنونند یا نه، اینجا از پیش می‌دانیم که مجنونند. آنچه باید بدانیم (و تردید از همین زاده می‌شود) پاسخی به این پرسش است که آیا جنون به‌راستی خردی برتر نیست».[۵۹] درحالیکه در آثار هوفمان مردديم که چه نامی به کنش قهرمان‌ها بدهیم، در **اورلیا** با تردیدی ژرفتر دست به گریبانیم، تردیدی که به ژرفنا و ماهیت آن نام مربوط می‌شود.

بارها به شباهت **اورلیا** با **بوف‌کور** صادق هدایت اشاره کرده‌اند.[۶۰] دشوار نیست که

عقاید نروال را در مورد «اعتبار فرد ناهمگن با اندیشه‌ی همگان» و بی‌ارزشی عقاید مردمان در زندگی هرروزه را در اثری بیابیم که شرح انزوای مردی است از جهان آدم‌ها یا به قول خودش رجاله‌ها: «بعد از او من دیگر خودم را از جرگه آدم‌ها، از جرگه احمق‌ها و خوشبخت‌ها بکلی بیرون کشیدم»؛ «اطاقم یک پستوی تاریک و دو دریچه با خارج، با دنیای رجاله‌ها دارد»؛ «بالاخره حکیم‌باشی را خبر کردند، حکیم رجاله‌ها»؛ «هیچ جور کتاب و نوشته و افکار رجاله‌ها به درد من نمی‌خورد»؛ «حس می‌کردم که این دنیا برای من نبود. برای یکدسته آدمهای بی‌حیا، پررو، گدامنش، معلومات‌فروش، چاروادار و چشم و دل گرسنه بود... نه، من احتیاجی بدیدن این همه دنیاهای قی‌آور و اینهمه قیافه‌های نکبت‌بار نداشتم»؛ و «حالا می‌فهمم که نیمچه خدا شده بودم، ماورای همه احتیاجات پست و کوچک مردم بودم...»[۶۱] برتری جنون به عقل رجاله‌ها در همان جمله‌های آغازین رمان آشکار می‌شود: مردم «بر سبیل عقاید جاری و عقاید خودشان» با دردهای درونی انسان با شک و مسخره روبرو می‌شوند؛ این دردها برای راوی سرچشمه‌ی شناخت خویشتن است و برای خواننده آغاز تردید به «عقاید خود». به نقش تردید در **بوف کور** دقت کنیم: «من سعی خواهم کرد آنچه را که یادم هست، آنچه را که از ارتباط وقایع در نظرم مانده بنویسم، شاید بتوانم راجع به آن یک قضاوت کلی بکنم، نه، فقط اطمینان حاصل بکنم و یا اصلاً خودم بتوانم باور کنم»؛ «آیا این مردمی که شبیه من هستند که ظاهراً احتیاجات و هوا و هوس مرا دارند، برای گول زدن من نیستند؟ آیا یک مشت سایه نیستند که فقط برای مسخره کردن و گول زدن من بوجود آمده‌اند؟»؛ و «چند دقیقه، چند ساعت طول کشید؟ نمی‌دانم».[۶۲] رمان پُر است از تکرار «گمان می‌کنم»، «ولی نمی‌دانم چرا»، «شاید»، «نتوانستم تشخیص بدهم». جمله‌هایی که تناقض درونی دارند بسیارند: «این مجلس در عین حال به نظرم دور و نزدیک می‌آمد»؛ «حالت افسرده و شادی غم‌انگیزش، همه اینها نشان می‌داد که...»؛ و «لرزه پر از وحشت و کیف... خواب گوارا و ترسناک»[۶۳] داستان کرختی ناشی از تخدیر و تب را به یاد می‌آورد؛ منگی، گیجی، خستگی و تردید. در متن همانند این جمله بسیار است: «کم کم حالت خمودت و کرختی به من دست داد». احساس منگی به خواننده هم «دست می‌دهد» و در آن حالت نیم‌خواب، آن «چرت زدن» و کرختی با راوی شریک می‌شود. از اینجا همه چیز پذیرفتنی می‌شود. تمامی رخدادهای نامعقول را باور می‌کند؛ و همچون راوی، خاطره‌ی ازلی، نشانی از زندگی دیگری که کرده است، در او زنده می‌شود. داستان‌هایی که از گذشته به یاد راوی (و چرا نگوییم به یاد خواننده؟) می‌آیند نشان از زندگی دیگری دارند.[۶۴]

راوی **بوف کور** از داستانی یاد می‌کند که به گمانش یگانه حکایت واقعی می‌آید و آن

را از «ننجون» شنیده است. و این شرح رابطه‌ی پدر و عموی راوی با بوگام داسی رقاصه‌ای است که به «آهنگی ملایم و یکنواخت» می‌رقصید. شخصیت دیگر این قصه مار ناگ است. راوی می‌پرسد: «آیا همه این افسانه مربوط به زندگی من نیست؟»[۶۵] اما کدام من؟ راوی؟ صادق هدایت؟ خواننده؟ آخر از دایره‌ی معانی آشنا و هرگونه یقین خارج شده‌ایم. پرسش راوی «آیا مادرم زنده است؟» (و آنچه به دنبال می‌آید، یکی از زیباترین نوشته‌های هدایت) به‌راستی پرسش کیست؟ پرسش خواننده که دیگر یکسر افسون شده است؟

> آیا مادرم زنده است؟ شاید الان که من مشغول نوشتن هستم، او در میدان یک شهر دوردست هند، جلو روشنایی مشعل مثل یک مار پیچ و تاب می‌خورد، و می‌رقصد. مثل اینکه مار ناگ او را گزیده باشد، و زن و بچه‌ها و مردهای کنجکاو و لخت دور او حلقه زده‌اند، درحالی که پدر یا عمویم با موهای سفید، قوز کرده، کنار میدان نشسته و به او نگاه می‌کند و یاد سیاه‌چال، صدای سوت و لغزش مار خشمناک، افتاده که سر خود را بلند می‌گیرد، چشم‌هایش برق می‌زند، گردنش مثل کفچه می‌شود، و خطی که شبیه عینک است پشت گردنش برنگ خاکستری تیره نمودار می‌شود.[۶۶]

چند سطر پایینتر عمه، مادر لکاته «موهای خاکستری روی پیشانیش» دارد. کسی که راوی می‌گوید «از وقتی خودم را شناختم، عمه‌ام را به جای مادر خودم گرفتم و او را دوست داشتم. بقدری او را دوست داشتم که دخترش همین خواهر شیری خودم را بعدها چون شبیه او بود به زنی گرفتم.» مادر، عمه، همسر، خواهر و مارناگ همه یکی می‌شوند. عمو، پدر و راوی «قوز کرده، کنار میدان نشسته و به او نگاه **می‌کند**» سالاری تردید را پایانی نیست. سرانجام نخواهیم دانست که از سیاه‌چال، از کنار مارناگ، چه کسی بیرون آمده است. هرکه هست «از صدای لغزش و صوت مار خشمگین که چشم‌های گرد شرربارش و دندان‌های زهرآگین داشت... زندگی سابق خود را بکلی فراموش کرده»،[۶۷] زندگی گذشته مرده است؛ و حتی در یادمان نیز جایی برای آن نیست.

در **بوف کور** هرجا که احساس مشترک خواننده/ راوی/ نویسنده سر برمی‌آورد. به شکل مرگ است: «آیا برای هرکسی اتفاق نیفتاده که ناگهان و بدون دلیل به فکر فرو برود و بقدری در فکر غوطه‌ور بشود که از زمان و مکان خودش بی‌خبر بشود و نداند که فکر چه چیز را می‌کند؟» و خود پاسخ می‌دهد: «این صدای مرگ است» و «ما بچه مرگ هستیم و مرگ است که ما را از فریب‌های زندگی نجات می‌دهد و در ته زندگی اوست که ما را صدا می‌زند و به‌سوی خودش می‌خواند. در سن‌هایی که ما هنوز زبان مردم را نمی‌فهمیم اگر

گاهی در میان بازی مکث می‌کنیم برای این است که صدای مرگ را بشنویم... در تمـــام مدت زندگی مرگ است که به ما اشاره می‌کند».[۶۸] و هدایت بارها در برابر مرگ از ما یاد کرده است: برای اینکه صدای مرگ را بشنویم: «گاهی فکر می‌کردم آنچه را که می‌دیدم کسانیکه دم مرگ هستند آنها هم می‌دیدند.»[۶۹] کسی این را می‌گوید که خود را از جرگه‌ی آدم‌ها، احمق‌ها و خوشبخت‌ها «به کلی» کنار کشیده بود. به کلی؟ در برابر زندگی شاید، ولی نه پیش روی مرگ. «روی کرانه آسمان را ابرهای زرد غلیظ مرگ‌آلود گرفته بود، بطوریکه روی همه شهر سنگینی می‌کرد».[۷۰]

٤

پیش از اینکه به جنبه‌های دیگر بحث تودورف درباره‌ی ادبیات شگرف بپـــردازم، نکته‌ای را که او در **نمادگرایی و تاویل** در مورد زبان مبهم آورده است، همچون مکمل بحث از زبان مبهم نروال در **اورلیا** و هدایت در **بوف کور** طرح می‌کنم.[۷۱] در آن کتاب تودورف ثابت کرد که «هر شکل سخن نمادین» زبانی مبهم دارد، یعنی معنایش چندگونه است و زبانش ناگزیر این ابهام را بازمی‌تابد. رمانتیک‌ها و اندیشگران سده‌ی پیش دوگونه زمینه‌ی نمادین سخن را از یکدیگر جدا کردند: تمثیل و نماد. رمانتیک‌ها نماد را گونه‌ای کامل می‌دیدند، و تمثیل را چیزی نمی‌شناختند جز نمادی که درست به‌کار نرفته است.[۷۲] تاثیر آنان در مباحث زبانشناسی فون هومبولت را به آنجا کشاند که اعلام کرد: «اندیشه در نماد دست نایافتنی می‌شود» و این را امتیاز سخن نمادین دانست و نه کاستی آن. گوته منش نایافتنی کلام را منش مشترک تمامی زبان‌ها دانست و گفت که این خصلت دور از دست کلام ریشه در نمادسازی دارد. شلگل این جنبـــه را کاملتر بیان کرد: «نگاه شاعرانه به چیزها، آنها را بیرون ادراک حسی و تعیّن‌های بخردانه قرار می‌دهد. نگاه شاعرانه تاویلی مداوم است و بخشیدن منش ناممکن به هر چیز.» این سرآغاز بحث تمایز میان زبان شعر و زبان هرروزه است. تودورف به ریشه‌یابی این درک از نماد پرداخت و از عبدالقاهر جرجانی، ادیب و نظریه‌پرداز برجسته‌ی ایرانی که به سال ٤٧٤ هجری قمری درگذشت، و از مهمترین پایه‌گذاران «علم معانی و بیان» به‌شمار می‌آید، مثال زد. جرجانی در کتاب **اسرارالبلاغه** میان دو شکل بیان تمثیلی تفاوت گذاشته بود. نخست تمثیلی که از همانندی ساخته می‌شود و جرجانی آن را تمثیل فکری خوانده است (همچون مثال زدن چهره‌ای زیبا و همانند دانستن آن با گل، یا شیر نامیدن انسانی به دلیل شجاعتش)، دوم تمثیلی که همراه با شکلی از تاویل دانسته می‌شود، و جرجانی آن را تمثیل خیالی خوانده است (اگر بگوییم این استدلالی است که در آشکاری همچون خورشیـــد است، معنای تمثیلی وابسته به این

نکته‌ی پیشین است که بدانیم خورشید آشکار و آشکارکننده است.[۷۳] گاه این نکته‌ی پیشین یا «مورد تاویلی» آسان شناخته نمی‌شود و ابهام سخن زاده‌ی این دشواری است. توصیف حسین بن منصور حلاج در **تذکرةالاولیاء** عطار «آن شیر بیشه‌ی تحقیق» از تمثیل‌های دسته‌ی نخست است؛[۷۴] اما بیان زیر از همان کتاب، از تمثیل‌های دسته‌ی دوم است (با توجه به اینکه «مورد تاویلی» آن آسان دانسته نمی‌شود): «گفت به صحرا شدم عشق باریده بود، و زمین تر شده، چنانک پای به برف فروشود به عشق فرو می‌شد».[۷۵]

تودورف نوشته است که در دوران جدید، فیلیپ ویلرایت در کتاب **استعاره و واقعیت** میان Diaphor (تمثیل خیالی با معنای مبهم و موضوع ناشناخته) و Epiphor (تمثیل فکری با معنای آشکار) تمایز گذاشته و نشان داده است که آثار رمانتیک‌ها اساساً با مورد نخست، یعنی تمثیل خیالی مرتبط بودند.[۷۶] مثال دیگر تودورف از ابهام آثار کافکاست. معانی بی‌شمار داستان‌های کافکا از ابهام زبانی آن به دست آمده‌اند، ابهامی که راهگشای تاویل‌های بسیار است: تاویل‌های دینی، روانشناسیک (اهمیت مناسبات خانوادگی، مناسبت با پدر) جامعه‌شناسیک (بوروکراسی و...). تودورف از قول امریش نقل کرد که «تمامی امکانات تاویل در آثار کافکا موجودند. هریک به گونه‌ای شباهت یا راست‌نمایی وابسته‌اند... منش نوشته‌های کافکا این است که هیچ شکلی از معانی نهایی را بر خود نمی‌پذیرند».[۷۷] مارت روبر گفته است که رخدادهای آثار کافکا چیزی بیش از لحظاتی از تاویل (آنهم لحظاتی از تاویل‌های ناممکن) نیستند. نمادگرایی از یکسو اصل سازنده و از سوی دیگر درونمایه‌ی اصلی آثار کافکاست.[۷۸] تمامی آثار کافکا شرح پیکار ناامیدانه‌ی شخصیت اصلی است برای دانستن معنای نماد، یعنی برای سر درآوردن از رمز.

در فصل ششم **درآمدی به ادبیات شگرف** تودورف از «مایه‌های خیالی» بحث کرد. او نوشت که تا این فصل، بررسی او استوار به کاربردهای زبانی و شناخت ساختار آثاری بود که در ژانر ادبیات شگرف جای دارند، از این‌رو دیگر می‌تواند از «سویه‌های معناشناسیک یا درونمایه‌های آثار ادبیات شگرف» بحث کند. به این دلیل که ادبیات شگرف بر پایه‌ی احساسی شکل می‌گیرد که از **معنای** ناشناخته‌ی حوادث به‌دست می‌آید، بحث از درونمایه‌ها گریزناپذیر است. تودورف نوشت که بیان یک حادثه را می‌توان چونان گزاره‌ای از دیدگاه نحوی بررسی کرد، یعنی حادثه را به «حادثه‌ای زبانی» تبدیل کرد و با روش «همنشینی» مناسبات آن را با سایر حوادث (که به سهم خود تبدیل به حوادث زبانی شده‌اند) بررسی کرد. راه دیگر آن است که همان حادثه را چونان رخدادی معنایی درنظر گرفت و دقت کرد که «به‌جای آن» چه چیزی می‌توانست رخ دهد، یعنی روش «جانشینی» را به کار برد.[۷۹]

نکته اینجاست که ادبیات شگرف را نمی‌توان صرفاً از راه همنشینی و قواعد نحوی زبان بررسی کرد، بل ناگزیریم که تحلیل مایه‌ها را از راه مناسبات جانشینی یا معناشناسیک نیز مطرح کنیم: «می‌توان داستان شگرف را به یاری ترکیب زبانی و «روش بیان» بررسی کرد، اما بدون «حوادث باور ناکردنی» داستان شگرف وجود نخواهد داشت. هرچند داستان شگرف در این حوادث خلاصه نمی‌شود، اما وجود آنها ضروری است».[۸۰] جدا از اهمیتی که تودورف برای تحلیل مایه‌های اثر قائل شد، اما روش کارش همچنان بررسی زبانشناسیک است و از این‌رو به آیین «تحلیل مایه‌های اثر ادبی» که همواره به آن انتقاد داشت، نزدیک نشده است.[۸۱] تودورف تاکید می‌کند دنیایی که داستان شگرف می‌سازد هیچ واقعیتی ندارد مگر در زبان و از راه زبان در اندیشه‌ی خواننده. پس «سویه‌ی کلامی و نحوی همانقدر فرمال است که سویه‌ی معناشناسیک»[۸۲] و این از باور تودورف به عدم تمایز شکل و محتوا برمی‌آید. در بحث از عقاید بارت، در فصل هشتم، دیدیم که او نیز دستکم در دو کتاب مهم خود **میشله** و **درباره‌ی راسین** به روش «تحلیل مایه‌های آثار» و بررسی معناشناسیک درونمایه‌های آثار نزدیک شده بود و همچون تودورف دیدگاهی تازه را، برآمده از کارآیی روش‌های زبانشناسیک، آفریده بود که همین موجد فاصله‌ای میان آثار او و نوشته‌های اندیشگران آیین «تحلیل مایه‌های اثر» شده بود.

نکته‌ی مهم دیگر در کتاب **درآمدی به ادبیات شگرف** بحثی است که تودورف در فصل دهم، یعنی آخرین فصل کتاب، درباره‌ی «کارکرد ادبیات شگرف» مطرح کرده است. تا این فصل، مباحث تا حدودی بر پایه‌ی تعریفی، هرچند نه‌دقیق، از ژانر «داستان شگرف» پیش می‌رفت. دانسته بودیم که این ژانر اساساً استوار به تردید در زبان و در اندیشه‌های خواننده است، خواننده‌ای که تقدیر خود را با سرنوشت قهرمان داستان همراه می‌بیند؛ شک و تردیدی در مورد ماهیت و معنای رخدادهای شگفت‌آوری احساس می‌کند که با آنها رویارو می‌شود. او دیگر نمی‌داند که آیا این رخدادها به واقعیت مرتبط می‌شوند، و می‌توانند «طبیعی» انگاشته شوند یا یکسر فرآورده‌ی خیال و گونه‌ای وهم و پندار هستند. به بیان دیگر خواننده نیز اطمینان ندارد که آیا حادثه یا سلسله حوادث داستان رخدادنی هستند یا نه.[۸۳] پس می‌توان گفت که «ژانر» ویژه‌ی ادبیات شگرف گونه‌ای خاص از خواندن متن را هم گریزناپذیر می‌کند.[۸۴] تا اینجا دستکم دامنه‌ی پاسخ به اینکه «داستان شگرف چیست؟» روشن شده است؛ و این پرسشی است که ساختار ژانر را هم مطرح می‌کند. اکنون باید به این پرسش «چرا ادبیات شگرف؟» پاسخ دهیم. پرسشی که کارکرد ژانر را پیش می‌کشد. تودورف در این نقطه از بحث، دو نوع کارکرد را از یکدیگر جدا کرد: کارکرد اجتماعی و کارکرد متن. در مورد نخست از قول پیتر پن زولدت نوشت: «برای بسیاری از

نویسندگان طرح مسائل فراطبیعی بهانه‌ای است تا از چیزهایی بنویسند که نمی‌توانند در پیکر بیان رآلیستی از آنان یاد کنند».[۸۵] تودورف افزود هرچند ممکن است این حکم به نظر اغراق‌آمیز آید، اما هسته‌ای از واقعیت را همراه دارد. در «ژانر» داستان شگرف به سادگی می‌توان از موارد نهی‌شده‌ی اخلاقی و اجتماعی یاد کرد. مثلاً هنوز هم نگارش درباره‌ی پاری اشکال میل و کنش جنسی ممنوع، یا دستکم دشوار پذیرفتنی است.[۸۶] مقصود تودورف صرفاً «سانسور نهادی» (نهی‌های اخلاقی، دینی، سیاسی و...) نیست، بل گونه‌ی کارآتر «سانسور خویشتن» است که از جانب خود نویسنده اعمال می‌شود. شکل شگرف ابزاری است برای مبارزه با این «سانسور شخصی». هرگونه خشونت و کنش‌های ناپسند، آنگاه که از سوی شیاطین و اجنه رخ دهد، ساده‌تر از قیدهای دوگانه‌ی سانسور می‌گذرد. امروز، در غرب، بیان پاری از موارد ساده‌تر شده است و شاید به همین دلیل کارکرد اجتماعی داستان شگرف تا حدودی از میان رفته است. نکته‌ی مهمی که اینجا مطرح می‌شود و تودورف به اشاره‌ای از آن گذشته است، نسبت داستان شگرف با روانکاوی است. کارکرد ادبیات شگرف شکستن مرزهایی است که گستره‌ی «موارد ممنوع» را تعیین می‌کند، گستره‌ای که موضوع بحث روانکاوی نیز هست.

کارکرد متن، نکته‌ی بعدی در بحث تودورف است. به یاد آوریم که از نظر او هر داستان در حکم گذاری است از وضعیتی که ناپایدار شده است به وضعیتی پایدار. کارکرد متن را باید در این گذار جستجو کرد. تودورف مثال‌هایی از هزار و یکشب آورده است که در آنها پیدایش نیروهای فراطبیعی، یکسر در این دوران گذار رخ می‌دهند و در وضعیت پایدار آغازین و واپسین داستان اثری از آنها نیست.[۸۷] ظهور این «رخدادهای عجیب» (که موجد تردید قهرمان و خواننده، و پایه‌ی ادبیات شگرف هستند) علت اصلی دگرگونی و گذار است. این «حالت» به هیچ‌رو منحصر به داستان‌های هزار و یکشب نمی‌شود و تقریباً تمامی مثال‌های دیگر ادبیات شگرف را دربرمی‌گیرد. تودورف نتیجه گرفته است که دو کارکرد اجتماعی و زیبایی‌شناسیک در ژانر ادبیات شگرف یکی هستند: در هر دو سرپیچی از قوانین را می‌توان یافت (نافرمانی در برابر قوانین اجتماعی و طبیعی یکی می‌شود، موقعیت پایدار در ساختار داستان و در دنیای اخلاق اجتماعی یکسان درهم می‌ریزد و...) در دنیای متن و در دنیای زندگی اجتماعی، دخالت نیروهای فراطبیعی، گسستی در نظام قاعده‌های پذیرفته شده محسوب می‌شود، و همین توجیه و علت وجودی آنهاست.[۸۸]

در ادبیات مدرن دگرگونی در کارکرد ژانر ادبیات شگرف همپای دگرگونی در شکل و ساختار آن رخ می‌دهد. تودورف مسخ کافکا را به عنوان نمونه‌ای کامل از داستان شگرف سده‌ی بیستم بررسی کرده است. اینجا دگرگونی در منطق، یا رخدادهای شگفت‌آور، در

میانه‌ی داستان یا در موقعیت گذار رخ نمی‌دهد، بل در همان نخستین جمله‌ی داستان می‌خوانیم که گرگوری سامسا روزی صبح که از خواب بیدار شد، در بسترش به حشره‌ای تبدیل شده بود. با پیشرفت داستان، او به تدریج وضعیت تازه را می‌پذیرد؛ یعنی موقعیت سخت نامتعارفش امکانپذیر می‌شود. او می‌اندیشد که حادثه می‌توانست برای دیگران (و به‌گونه‌ای خاص برای معاون اداره‌اش) هم رخ دهد. حتی خوشحال می‌شود که دیگر مسوولیتی در برابر پدر و مادرش ندارد. داستان پیش می‌رود تا در پایان، موقعیت طبیعی به گفته‌ی موریس بلانشو «وحشت‌آور و منزجرکننده» شود؛ یعنی موقعیت بلوغ و آینده‌ی خواهر گرگوری حس بیزاری را در ما ایجاد می‌کند.[۸۹] پس، داستان کافکا یکسر از نمونه‌های پیشین داستان شگرف متفاوت است. آن نمونه‌ها از وضعیت عادی و طبیعی آغاز می‌شدند تا به وضعیت غیرطبیعی برسند، مسخ از وضعیت فراطبیعی آغاز می‌شود و آن را به‌تدریج طبیعی می‌نمایاند. اینجا حس اصلی خواننده نه تردید، بل همخوان کردن خویشتن با مسیر حوادث است. به این اعتبار بوف کور در میانراه داستان شگرف کلاسیک و داستان شگرف مدرن جای دارد. موقعیت شگفت‌آور همچون داستان کافکا از همان آغاز وجود دارد، ولی برخلاف داستان کافکا، حس اصلی همان تردید است و از این دیدگاه به ادبیات شگرف کلاسیک نزدیکتر است.

ژان پل سارتر در مقاله‌ای درباره‌ی رمان امین ادب موریس بلانشو نظریه‌ای در مورد ژانر ادبیات شگرف ارائه کرده است که تودورف شباهت آن را با نظریه‌ی خود پذیرفته است.[۹۰] به گمان سارتر، بلانشو و کافکا اساساً در پی طرح موارد شگفت‌آور نیستند، زیرا از دیدگاه آنان تنها یک موضوع شگفت‌آور وجود دارد و آن هم انسان است... انسان معمولی، طبیعی و اجتماعی. کسی که به کالسکه‌ی نعش‌کش احترام می‌گذارد، زانویش را در کلیسا خم می‌کند و در پی پرچمی رژه می‌رود. این آدم طبیعی همان موجود شگفت‌آور است. طبیعی بودن قهرمان‌های کافکا آنجا سویه‌ی استثنایی خود را نشان می‌دهد که تمامی چیزهای غیرطبیعی به چشم آنان هم طبیعی می‌آیند و هم دارای منش استثنایی هستند. تودورف نتیجه گرفته است: «این تمایز میان داستان شگرف کلاسیک و داستان کافکاست. اگر بخواهیم خلاصه بگوییم: آنچه برای داستان‌های شگرف کلاسیک یک استثناء محسوب می‌شود، در آثار کافکا قاعده است».[۹۱] لایبنیتس حق داشت که می‌گفت جهان (زندگی) متشکل از سلسله‌هایی همانند است که بنا به قوانینی «معمولی» به‌گونه‌ای منظم در پی هم می‌آیند؛ ما تنها لحظات گذرا و کوتاه این سلسله‌ها را می‌بینیم و از درک قوانین «معمولی» آن ناتوانیم. از این‌رو به گونه‌ای گسست، یعنی به لحظات استثنایی و ویژه باور می‌آوریم. راست این است که در زندگی لحظات استثنایی وجود ندارد. همه‌ی آنچه ما «ویژه»

می‌پنداریم، در نگاهی از دور چنانکه هست نمایان می‌شود: معمولی، پیش‌پا افتاده و تکرارشدنی.

۵

برای شناخت روش تحلیلی تودورف به مقاله‌اش «راز داستان» دقت کنیم که یکی از بهترین نمونه‌های تحلیل ساختاری است.[۹۲] تودورف در این مقاله، نخست از سه داستان کوتاه هنری جیمز «نقشی بر قالیچه»، «سر دومنیک فراند»، و «در قفس» بحث کرد. او برای یافتن ساختار داستان‌های کوتاه جیمز ــ که همواره جستجویی است در پی مطلقی ــ به روش و شگرد داستانگویی هنری جیمز رسید:

> در این داستان‌ها، هر حادثه استوار به بینش یکی از شخصیت‌ها نوشته شده است. ما هرگز حقیقت را در مورد سر دومنیک فراند نمی‌دانیم مگر از چشم پیتر بارون، خواننده چیزی جز آگاهی بارون نمی‌شناسد. در داستان **در قفس** راوی هرگز پیش چشم خواننده، تجربه‌های اوه رارد و لیدی برادین را نمایش نمی‌دهد، تنها تصویری از آنها را که زن جوان متصدی تلگراف شناخته است، نمایش می‌دهد.[۹۳]

این «بیان نامستقیم، جادویی و استادانه» را (خود هنری جیمز روش خویش را به‌درستی چنین خوانده است، در هنر فروتنی بی‌معناست) در پایان داستان «در قفس» به یاد آوریم. باید احساس دختر جوان را در مورد رابطه‌ی سرهنگ اوه رارد و لیدی برادین، از روایت خانم جوردن بشناسیم. اما خانم جوردن خود روایت آقای دریک را تکرار می‌کند که «متاسفانه» سرهنگ اوه رارد و لیدی برادین را خیلی کم می‌شناسد. این روش را جیمز شناختن چیزی از طریق چیزی دیگر دانسته است و جمله‌ای مشهور دارد: «می‌دانست که به‌راستی نمی‌توانم به او یاری کنم؛ و اینکه من می‌دانم که او می‌داند که من قادر به این کار نیستم.» تودورف نوشته است: «اما این شگرد بیان نگرش‌ها یا دیدگاه‌ها، دیگر صرفاً یک شگرد نیست، می‌توان گفت که مسأله درونمایه‌های اصلی متن نیز هست.[۹۴] اینجا آن مورد قالبی و کهنه در مورد تمایز «شکل و محتوا» (یا به گفته‌ی جیمز «شگرد و ایده») بی‌معنا می‌شود. تودورف سپس به ریشه‌ی این شیوه‌ی نامستقیم پرداخت و دو مثال آورد، یکی از **نترادم دوپاری** و دیگری از **مادام بوواری**. او نشان داد که در داستان نخست، ویکتور هوگو به صراحت از احساس و اندیشه‌ی قهرمانان خود یاد کرده است. اما در داستان دوم فلوبر از گوهر اصلی احساس و اندیشه‌ی شخصیت‌های داستانش «یاد نکرده» و تنها آنها را

به‌گونه‌ای نامستقیم بیان کرده است. از یکسو از نگاه شخصیتی دیگر و از سوی دیگر با توصیف «چیزهای دیگر» و این راز پوشیده‌ای نیست که هنری جیمز از شیوه‌ی روایتگری فلوبر بسیار آموخته بود. به نظر تودوروف اصالت هنر جیمز جایی آشکار می‌شود که این روش در داستان‌هایش تبدیل به درونمایه‌های اصلی می‌شود. در این آثار ما هیچ نمی‌بینیم مگر شکل ظهور را، و معنای اثر هم جز این نیست که تنها شکل ظهور واقعی است، و تاویل‌ها به جهانی سازنده‌ی ابهام تعلق دارند. تلاش برای یافتن حقیقت مطرح است، اما خود حقیقت همواره ناپیداست.[۹۵] این غیاب حقیقت را تودوروف «اساس کار جیمز» دانسته و نوشته بود «در آثار جیمز نکته‌ی اساسی غیبت است».[۹۶]

اکنون به نکته‌ی «فنی» دیگری دقت کنیم: ترکیب. در داستان‌های کلاسیک، مثلاً در **دکامرون**، همان ساختار آشنا را می‌یابیم: موقعیت پایدار نخست، در پله‌ی تبدیل و گذار جای خود را به موقعیت پایدار دوم می‌دهد، که معمولاً موقعیت دوم پایدارتر و از دیدگاه عملی «کارآتر» است. در همین فصل، در بحث از داستان «خمره» از **دکامرون** دیدیم که په‌رونلا با اجرای نقشه‌ای (ادعای اینکه معشوق خریدار خمره است) داستان را به موقعیت و موازنه‌ی تازه‌ای می‌رساند که به هررو «عملی‌تر» از موقعیت نخست است. اما در داستان‌های هنری جیمز، موقعیت دوم فاقد امید و جذابیت است. دختر جوان در داستان «در قفس» نخست در موقعیت «معمولی» زندگی هرروزه‌اش قرار دارد، یعنی به کار خود در دایره‌ی تلگراف ادامه می‌دهد. در پایان هرچند با شنیدن خبر ازدواج لیدی برادین و سرهنگ اوه‌رارد، گونه‌ای تعادل داستانی ایجاد شده است، اما سرچشمه‌ی رویاپردازی و امید دخترک نیز به پایان رسیده است. در موقعیت نخست، خواننده متوجه آینده بود: آیا رابطه‌ای میان سرهنگ و دختر جوان ایجاد خواهد شد؟ در موقعیت دوم خواننده متوجه گذشته می‌شود: اوه‌رارد که بود؟ چه کرد؟

در بررسی داستان‌های «اشباح» هنری جیمز، تودوروف نشان داد که همواره غیبت مایه‌ی اصلی است. حتی نام پاری از این داستان‌ها، نام افراد غایب (یا اشباح حاضر) است: سر دومینک فراند، سر ادموند ارم، مود- اولین، و نونا ونسن. دستمایه‌ی اصلی تمامی داستان‌ها این است: «حضور جسمانی زندگی را از میان می‌برد.» بررسی تودوروف از «داستان دوستان» هنری جیمز در پی اثبات این نکته نوشته شده است.[۹۷] در این داستان، مردی شبح مادرش را در لحظه‌ی مرگ مادر می‌بیند. زنی هم شبح پدرش را در لحظه‌ی مرگ پدر می‌بیند. راوی داستان زنی جوان است، نامزد مرد و دوست زن. او شگفت‌زده از این دو رخداد می‌کوشد تا «دو شاهد» را باهم آشنا کند. اما تمامی تلاش‌هایش به دلایل گوناگون شکست می‌خورد. سرانجام زن می‌میرد و مرد به نامزدش می‌گوید که زن را در لحظه‌ی مرگ

دیده است. در واقعیت یا در پیکر یک شبح؟ مهم نیست. نکته اینجاست که حضور جسمانی در زندگی ناممکن بود. نمونه‌ی دیگر داستان «مود اولین» است. مرد جوانی به نام مارمادوک دلباخته‌ی دختری است به نام مود اولین که پانزده سال پیشتر مرده است. مرد، اما، باور دارد که مود اولین زنده است و پدر و مادر دختر نیز با او همنظرند. از راه روایت لاوینیا، دوست مارمادوک درمی‌یابیم که او با دخترک «ازدواج می‌کند» و بعد دخترک «می‌میرد». مارمادوک نیز «پس از آن می‌میرد.» اکنون لاوینیا باور را ادامه داده است. بر اساس این داستان «حضور» به معنای مرگ است و «غیاب» به معنای زندگی. در داستان، گذشته اهمیت کلیدی دارد. «زندگی دوم مود اولین» ناشی از اندیشه‌ی دیگران به اوست، به گذشته، به زمانی که او به‌راستی زنده بود. هنری جیمز نتیجه می‌گیرد: «هرچه بیشتر به گذشته بنگریم، بیشتر چیزها را درک می‌کنیم.» باور به این که در جهانی که به یاد دیگران می‌آید زندگی می‌کنیم، همدلی با جیمز است. جهانی که به معنای جسمانی برای دیگران غایب است و تنها در خاطره‌ی آنان از زمان سپری شده معنا دارد. پس «مرگ سرچشمه و گوهر زندگی است. گذشته آینده‌ی اکنون است. پاسخ پیش از پرسش مطرح می‌شود».[۹۸]

داستان دیگر هنری جیمز «محراب مردگان» کاملترین نمونه‌ی این دسته از آثار اوست.[۹۹] استرانسوم شخصیت اصلی داستان پرستشگر مردگان است. او تنها غیبت را می‌شناسد و جز آن هیچ نمی‌خواهد. نامزدش می‌میرد و او به خاطره و یاد نامزدش دل می‌بندد. روزی یکی از دوستانش که تازه همسرش را از دست داده بود، همسر جدیدش را به استرانسوم معرفی می‌کند. او سخت یکه می‌خورد. «زن زنده» را نمی‌پذیرد، می‌گوید که دوستش به خاطره‌ی همسر واقعی خود خیانت کرده است، زن زنده و حاضر به چشم او بی‌اعتبار می‌آید و خاطره‌ی مرده به معنای واقعی موجودی زنده. هر روز بیش از پیش پرستشگر مردگان می‌شود. تصمیم می‌گیرد، برای مردگانش محرابی بسازد. برای هر مرده‌ی تازه‌ای از نزدیکانش (و «رقم آنان چه زیاد است») شمعی در این محراب روشن می‌کند. محراب در حکم وجود یادمان‌های اوست. مرگ گناهان و بدی‌ها را می‌بخشد و نیکی را ثابت می‌کند. «ساکنان محراب» به استرانسوم نزدیکترین کسانند. تنها جای خود او در این محراب خالی است. استرانسوم با زن جوانی آشنا می‌شود. زن جوان دلباخته‌ی دوست استرانسوم بود، همانکه استرانسوم هرگز بی‌وفاییش به خاطره‌ی همسر مرده را نبخشیده بود. این دوست مرده است، تنها مرده‌ای که شمعی برایش در محراب نمی‌سوزد. امازن جوان شیفته‌ی این مرده است و از استرانسوم می‌خواهد: «شمعی برایش روشن کنید.» استرانسوم می‌گوید که نمی‌تواند چنین کند. زن می‌گوید: «پس بدرود». مرگ زندگی مردگان را تعیین

می‌کند. زن که می‌رود، استرانسوم به راستی تنها می‌شود. دیگر دلبسته به چیزی نیست، حتی مردگانش هم او را تسلی نمی‌دهند. می‌بیند که مردگان باری دیگر می‌میرند. ازپا افتاده و بیمار به کلیسا می‌رود. در دل خویش دوست بی‌وفا را بخشیده است. دیگر عشق، نفرت و دوستی وجود ندارند. مرگ ناب بی‌توجه به آن کس که می‌میرد وجود دارد. بخشش واپسین مانع را در راه مرگ شکسته است. زن جوان به کلیسا می‌آید و استرانسوم در آغوش او می‌میرد. انگار دلبستگی به غیبت و مرگ علت زندگیش بود و اکنون با دل کندن از مرگ، تنها می‌تواند بمیرد.

غیبت مایه‌ی اصلی داستان کوتاه هنری جیمز در واپسین جمله‌ی مقاله‌ی تودورف باز مطرح می‌شود. به گونه‌ای کامل، این جمله موقعیت مولف را در تحلیل ساختاری متن نشان می‌دهد:

> هنری جیمز به سال ۱۸۴۳ در نیویورک متولد شد. اما تا سال ۱۸۷۵ در اروپا زندگی کرد. نخست در پاریس، سپس در لندن. پس از چند سفر کوتاه به ایالات متحد، شهروند انگلیس شد و در چلسی به سال ۱۹۱۶ درگذشت. هیچ حادثه‌ی مهمی در زندگیش رخ نداد. زندگیش را در نگارش کتاب‌هایش گذراند: ده‌ها رمان، داستان‌های کوتاه، قطعات نمایشی و مقاله‌ها. به بیان دیگر زندگیش به گونه‌ای کامل معمولی گذشت (چنانکه هر چیز حاضر معمولی است): آثارش که به گونه‌ای بنیادین غایب بودند این نکته را قدرتمندتر نشان دادند.[۱۰۰]

یادداشت های فصل نهم

1. T. Todorov, *Nous et les autres*, Paris 1989.

این کتاب چنانکه از عنوان دومش برمی‌آید، درباره‌ی شیوه‌ی رویارویی فرانسویان با «مسأله‌ی دیگری» است. در آن نظریات گوبینو، مونتنی، مونتسکیو، رنان، میشله، پگی، شاتوبریان، لوتی، لوی‌استروس و... درباره‌ی «تمدن‌های غیرفرانسوی» و اساساً مفهوم «دیگری» بررسی شده است.

2. T. Todorov, *La conquete de l'Amérique*, Paris, 1982.

اثر دیگر تودورف در زمینه‌ی سخن و نظریه‌ی سیاسی رساله‌ی کوتاه اما بسیار خواندنی است درباره‌ی ژان ژاک روسو:

T. Todorov, *Frele bonheur*, Paris, 1985.

۳. همچون مثال، تودورف در آخرین کارش **ما و دیگران** هرچند از روش ساختارگرایی در خواندن متون استفاده کرده است، اما (تا حدودی به دلیل ماهیت کارش که در گستره‌ی فلسفه‌ی سیاسی جای دارد) از روش های دیگری نیز سود برده است. خودش از تاثیری که از آثار اندیشگران متفاوتی چون یورگن هابرماس، هانا آرنت و ریمون آرون گرفته، نام برده است:

T. Todorov, *Nous et les autres*, p. 15.

4. T. Todorov, *Poétique*, Paris, 1973, p. 15.

5. *Ibid.*, p. 16.

6. *Ibid.*, pp. 19-20.

7. *T.* Todorov, *Poétique de la prose*, Paris, 1971, pp. 241-253.

8. *Ibid.*, p. 245.

9. *Ibid.*, p. 246.

۱۰. نگاه کنید به مقاله‌ی «ادبیات و زبان»، در:

T. Todorov, *Poétique de la prose*, p. 32.

تودورف روش بیان و عناصر شکلی داستان را چیزی جز کاربرد مقوله‌های زبانشناسیک نمی‌داند، و قواعد دستوری داستان را بر اساس الگوی زبانی جستجو می‌کند.

11. E. Benveniste, *Problèms de linguistique générale*, Paris, 1987, vol. 1, p. 17.

12. T. Todorov éd, *Théorie de la littérature*, Paris, 1966, p. 48.

نگاه کنید به فصل دوم این کتاب.

13. *Ibid.*, pp. 128-129.

14. E. Benveniste, *op.cit.*, vol. 1, p. 290.

۱۵. اشتیاق ما به دوباره خواندن رمانی، و بارها دیدن فیلمی یا شنیدن قطعه‌ای موسیقی، کشف مجدد «کلان ساختار معنایی» آن است. هربار عناصر ساختاری را با ساختار نهایی قیاس می‌کنیم.

۱۶. این تمایز میان «نظریه‌ی ادبی» و «نقادی ادبی» در آثار بعدی تودورف وجود ندارد. نکته‌ی اصلی تفاوت دو روش است، یکی معنایی محتمل را از متن به‌دست می‌آورد و دیگری از راهنمایی که خارج از متن قرار دارد. این نکته، البته، همچون اساس استدلال برتری روش ساختارگرا، باقی مانده است، اما نمی‌توان پذیرفت که روش نخست نظریه‌ی ادبی است و دومی نقادی ادبی.

17. E. Benveniste, *op.cit.*, vol. 1, pp. 238-239.

18. T. Todorov, *Poétique de la prose*, pp. 37-38.

19. *Ibid.*, pp. 38-39.

20. T. Todorov, *Poétique*, Paris, 1973.

21. T. Todorov and O. Ducrot, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, 1972.

22. T. Todorov, *Les genres du discours*, Paris, 1978, pp. 13-26.

23. *Ibid.*, p. 15.

24. Aristotle, *The Works, vol ? I: Rhetorica/ Poetica*, ed. W.D. Ross, Oxford, 1971, 1447a.

25. T. Todorov, *Théories du symbole*, Paris, 1985.

نگاه کنید به پیوست سوم در پایان کتاب.

26. Grammaire du Récit.

۲۷. نگاه کنید به مقاله‌ی «شالوده‌ی داستان کوتاه و رمان» نوشته‌ی ویکتور شکلوفسکی در:

T. Todorov éd, *Théorie de la littérature*, pp. 170-196.

28. T. Todorov, *Poétique de la prose*, pp. 118-128.

29. T. Todorov, *Littérature et signification*, Paris, 1967.

T. Todorov, *Grammaire du Décaméron*, The Hague, 1969.

30. T. Todorov, *Poétique de la prose*, pp. 122-123.

داستان «خمره» بوکاچیو ساده است: په‌رونلا معشوق خود را در غیاب شوهر به خانه می‌آورد. شوهر سر می رسد؛ په‌رونلا وانمود می‌کند که مرد جوان برای خرید خمره آمده است؛ شوهر را به حیله داخل خمره می فرستند و خود عشقبازی می‌کنند. دست آخر، شوهر مجبور می‌شود تا خمره را تا خانه‌ی «خریدار» حمل کند.

Boccaccio, *The Decameron*, trans. G.H. Mc William, London, 1972, pp. 527-531.

در فیلم دکامرون پیر پائولوپازولینی (که خود نشانه‌شناسی را به خوبی می شناخت) تاکید بر حماقت شوهر است. صفتی که «حق تازه‌ی» په‌رونلا را محدود و مشروط به خود می‌کند.

31. T. Todorov, *op.cit.*, p. 128.

32. *Ibid.*, p. 121.

33. *Ibid.*, p. 246.

34. *Ibid.*, p. 79.

35. *Ibid.*, p. 80.

36. T. Todorov, *Grammair du Décaméron*, p. 72.

37. T. Todorov, *Poétique de la prose*, pp. 92-99.

۳۸. ژاک ریوت فیلم لانگ را «کودتایی علیه فهم مطلق» دانسته است: «فیلم مرزهای راست‌نمایی را ترسیم می‌کند»:

Cahiers du cinema, 76, novembre 1957.

39. T. Todorov, *op.cit.*, pp. 97-98.

40. T. Todorov, *Poétique*, p. 30.

41. *Ibid.*, pp. 36-37.

42. T. Todorov, *Introduction a la littérature fantastique*, Paris, 1976, p. 45. n.

43. T. Todorov, *op.cit.*, p. 60.

«در آن دریا ماهی دیدم که طول آن دویست ذراع بود» و «در پاره‌ای از جزایر پرنده بزرگی هست که او را رخ گویند و کودکان خویش را به گوشت پیل طعمه دهد» و «ما به گفتگو اندر بودیم که آفتاب از چشمها ناپدید شد و روز تاریک گشت. آنگاه سر بر آسمان برداشتیم تا ببینیم که میانه ما و آفتاب حایل چیست. ناگاه دیدیم که پرهای رخ میانه ما و آفتاب حاجب گشته و هوا تاریک گردیده»:

هزار و یک شب، ترجمه. عبداللطیف طسوجی، تهران، ۱۳۵۷، ج ٤، ص ۱۱۱، ص ۱۱٤، ص ۱۳۳.

44. T. Todorov, *Les genres du discours*, pp. 44-60.

45. T. Todorov, *Introduction a la littérature fantastique*, p. 8.

46. *Ibid.*, p. 9.

47. *Ibid.*, p. 26.

٤۸. ب. کروچه، **کلیات زیباشناسی**، ترجمه ف. روحانی، تهران، ۱۳۵۸، ص‌ص ۱۲۰- ۱۱۰ (بازگفت از ص ۱۱۵)

49. G. Genette, *Figures*, Paris, 1979, vol. 2, p. 15.

50. C. Guillen, *Literature As System*, Princeton u.p., 1971, p. 376.

51. *Ibid.*, p. 390.

52. *Ibid.*, p. 121.

اشاره‌ی گیلن به رساله‌هایی در باب شعر حماسی نوشته‌ی ولتر است.

53. N. Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton u.p., 1973.

54. T. Todorov, *Introduction a la littérature fantastique*, pp. 61-71.

N. Frye, *op.cit.*, pp. 246-326.

و نگاه کنید به فصل چهارم کتاب فرآی:

55. T. Todorov, *op.cit.*, p. 22.

56. *Ibid.*, p. 35.

57. *Ibid.*, p. 36.

58. G. de. Nerval, *Aurélia*, ed. B. Didier, Paris, 1985.

در این کتاب، هم قطعاتی چاپ نشده از **اورلیا** یافت می‌شود، هم تفسیرهای بئاتریس دیدیه خواندنی است.

59. T. Todorov, *op.cit.*, pp. 44-45.

۶۰. رژه لسکو، ژیلبر لازار، رنه لولو و آندره برتون از شباهت دو اثر یاد کرده‌اند. هانری ماسه از قول رژه لسکو نقل کرده است که هدایت روزی به او گفته بود: «افسوس که نروال را خیلی دیر شناختم.» و تاکید می‌کند که «بینش، ادراک و احساس دو نویسنده» یکسان بودند و زندگی و منش اخلاقی همانندی داشتند:

درباره صادق هدایت، ترجمه و تدوین ح. قائمیان، چاپ سوم، تهران ۱۳۴۳، ص‌ص ۱۴۶-۱۴۴.

پاستور والری رادو نوشت که هدایت و نروال یکسان زندگی کردند و «هردو از پیروی اصول فکری و معنوی محیط سر باز زدند.» (**پیشین**، ص ۱۲۲)

۶۱. ص. هدایت، **بوف کور**، چ ۷، تهران، ۱۳۳۸، ص ۱۲، ص‌ص ۵۵-۵۴، ص ۶۸، ص ۸۹، ص‌ص ۱۰۰- ۹۹، ص ۱۲۱.

۶۲. **پیشین**، ص ۱۰، ص ۱۱، ص ۱۷.

۶۳. **پیشین**، ص ۱۴، ص ۱۶، ص ۱۷.

۶۴. تودورف در مورد **اورلیا** می‌گوید که آنجا رویاها به صورت داستان‌هایی جلوه می‌کنند. این نکته در مورد **بوف کور** هم راست است:

T. Todorov, *op.cit.*, p. 66.

۶۵. هدایت. ص، **پیشین**، ص ۶۱.

۶۶. **پیشین**، ص ۶۲.

۶۷. **پیشین**، ص ۶۱.

۶۸. **پیشین**، ص ۱۰۱

۶۹. **پیشین**، ص ۹۹.

۷۰. **پیشین**، ص ۹۷.

71. T. Todorov, *Symbolism et Interprétation*, Paris, 1978.

72. *Ibid.*, p. 76.

۷۳. عبدالقاهر جرجانی، **اسرارالبلاغه**، ترجمه ج. تجلیل، تهران، ۱۳۶۶، ص‌ص ۵۲-۵۱. اکنون کتاب مهم دیگر جرجانی نیز به زبان فارسی ترجمه شده است:

عبدالقاهر جرجانی، **دلایل الاعجاز فی القرآن**، ترجمه م. رادمنش، مشهد، ۱۳۶۸، ص ۱۱۴-

.۱۱۳

۷٤. عطار نیشابوری، **تذکرة‌الاولیاء**، تصحیح م. استعلامی، تهران، ۱۳٦۳، ص ۵۸۳.

۷۵. پیشین، ص ۱۸۳.

76. T. Todorov, *op.cit.*, p. 77.

77. *Ibid.*, p. 84.

78. *Ibid.*, p. 85.

تودورف از کتاب **روی کاغذ** مارت روبر نقل قول آورده است.

79. T. Todorov, *Introduction a la littérature fantastique*, pp. 97-98.

80. *Ibid.*, p. 98.

۸۱. تودورف به ژان‌پیر ریشار و دیگر ناقدان آیین «تحلیل مایه‌های اثر ادبی» نقد کرده است که نتوانسته‌اند دسته‌بندی درونمایه‌های آثار ادبی را انجام دهند، و حتی قادر به آغاز این بحث هم نشده‌اند:

Ibid., p. 101.

82. *Ibid.*, p. 100.

۸۳. به این اعتبار **راشومون** اثر کوروساوا فیلمی است «شگرف». روایت‌های گوناگون متعدد داستانی که در جنگل گذشته است، سرانجام به یک نتیجه می‌رسد: نادانی ما، ناشناختنی بودن واقعیت.

84. T. Todorov, *op.cit.*, p. 165.

85. P. Penzoldt, "The Supernatural", *Fiction*, London, 1952, p. 146.

86. T. Todorov, *op.cit.*, pp. 166-167.

87. *Ibid.*, pp. 172-174.

88. *Ibid.*, p. 174.

89. *Ibid.*, p. 179.

90. *Ibid.*, p. 181.

و نگاه کنید به:

J.P. Sartre, *Situations*, Paris, 1947, vol. 1, pp. 122-142.

91. *Ibid.*, p. 183.

92. T. Todorov, *Poétique de la prose*, pp. 151-158.

این مقاله را تودورف به سال ۱۹٦۹ نوشته و به سال ۱۹۷۱ چاپ کرده است. مقاله‌ی «راز داستان» مکملی هم دارد که با عنوان «اشباح هنری جیمز» نوشته شده است:

Ibid., pp. 186-196.

93. *Ibid.*, p. 158.

94. *Ibid.*, pp. 158-159.

95. *Ibid.*, p. 160.

96. *Ibid.*, p. 153.

تودورف در پانوشت بازگفتی مهم و روشنگر از فلوبر آورده است. فلوبر در نامه‌ای به گی دوموپاسان (۱۵ اوت ۱۸۷۸) نوشته است: «آیا هیچگاه به وجود چیزها باور داشته‌اید؟ آیا همه چیز، هیچ هست جز توهم؟ چیزی جز «مناسبات» واقعیت ندارد. یعنی آن شیوه‌ای که ما همه چیز را با آن درنظر می‌گیریم.» (ص ۱۶۰).

97. *Ibid.*, pp. 169-170.

98. *Ibid.*, p. 172.

۹۹. «محراب مردگان» سرچشمه‌ی اصلی فیلم فرانسوا تروفو به نام اتاق سبز (۱۹۷۸) است. فیلم اشارتی به «داستان دوستان» هم دارد.

100. T. Todorov, *op.cit.*, p. 185.

فصل ده

نشانه و سخن: ژنت و کریستوا

هر رمان چونان یک زندگی است که به شکل کتاب جلوه می‌کند. هر زندگی سرلوحه‌ای دارد، عنوانی، ناشری، پیشگفتاری، درآمدی، متنی، یادداشت هایی.

نووالیس

۱

ژرار ژنت به سال ۱۹۳۰ به دنیا آمد. از سال ۱۹۴۹ که وارد دانشگاه شد تا امروز، زندگیش یکسر در دانشگاه گذشته است، نخست همچون شاگرد و بعد به عنوان استاد. ویراستار نشریه‌ی "Poetique" است، و سر پرست مجموعه‌ای که انتشارات «سوی» با همین عنوان منتشر کرده است و شماری از مهمترین آثار ساختارگرایان در آن منتشرشده است. پس از انتشار سه مجلد کتاب **مجازها** به عنوان یکی از مهمترین پژوهشگران بررسی ساختاری متن شناخته شد.[۱] ژنت به سال ۱۹۷۶ **منطق تقلید** را در شرح، نقد، بررسی تکامل تاریخی نظریه‌ی ارسطو، منتشر کرد.[۲] دو سال بعد **الواح بازنوشتنی** را در مورد مسأله‌ی بینامتنی نوشت.[۳] به سال ۱۹۷۹ نظریه‌ی «فزون متن» را در رساله‌ای به همین عنوان درباره‌ی ژانرهای ادبی طرح کرد.[۴] سرانجام، در ۱۹۸۷ کتاب **زمینه‌ها** را منتشر کرد،[۵] و در آن نکته‌های ویژه‌ی حضور کتاب و پذیرش متن را بررسی کرد. موضوع آثار ژنت نکته‌های اصلی و آشنای نظریه‌ی ادبی ساختاری است؛ اما متونی که برای بررسی انتخاب کرده (و زبانی که همخوان با «نظریه‌ی بیان» کلاسیک به‌کار برده است) بارها کهنه‌تر از متونی است که کسانی چون بارت، تودورف و کریستوا برگزیده‌اند.[۶] موضوع بسیاری از مقاله‌های ژنت، ادبیات سده‌ی هفدهم، یا اشکال فراموش‌شده‌ی بیان ادبی، یا انواع مجاز و مباحث نظریه‌ی بیان است. هرچند گزینش همین موضوع‌ها، خوانندگان کمتری را به سوی آثارش جلب کرده است، اما نمایشگر تسلط او بر روش تحلیل ساختاری است. البته او آثاری هم درباره‌ی ادبیات جدید نوشته است و این آثار بیشتر خوانده و ترجمه شده‌اند و بررسی دقیقتری از آنها در کتاب‌های نقادی می‌توان یافت. از میان این نوشته‌های ژنت مقاله‌ای طولانی که در سومین مجلد **مجازها** با عنوان «سخن داستان» به بررسی رمان مارسل‌پروست اختصاص یافته است، شهرت بسیاری دارد. مقاله‌ی کوتاه، اما بسیار مهم ژنت درباره‌ی

«مجاز مرسل در آثار پروست» نیز در این کتاب چاپ شده است. مقاله‌ی «سخن داستان» به گفته‌ی دیوید لاج «کاملترین و پالوده‌ترین نوشته‌ای است که پس از تمایزی که فرمالیست‌های روسی میان داستان و طرح گذاشتند، و منتشر شده است»[۷]

در آغاز «سخن داستان» ژنت نوشت:

> آنچه من اینجا ارائه می‌کنم اساساً روشی تحلیلی است. می‌بینم که به دنبال موردی خاص بودم و موردی همگانی را یافته‌ام. می‌خواستم نظریه را در خدمت نقد قرار دهم و برخلاف میلم نقد را به خدمت نظریه درآورده‌ام. این معمای متناقض، به‌گمانم پیش روی نظریه‌ی ادبی در کل و بی‌شک در برابر تمامی کنش شناخت قرار دارد، که همواره میان این دو گستره‌ی همجوار دوپاره می‌شوند، از یکسو با موضوعی یکه رویارویند و از دیگرسو با علمی همگانی ... سرانجام درمی‌یابیم که مورد همگانی در دل مورد خاص نهفته است، و برخلاف پیشداوری همگان مورد شناختنی در دل رمز و راز.[۸]

همین اعتراف ژنت نمایانگر جنبه‌هایی مهم از کار اوست. می‌خواست چیزی بنویسد و چیزی دیگر نوشته است، دانسته است که آنچه می‌خواهد بشناسد در دل راز و رمز نهفته است و سرانجام نتوانسته است به آن «علم همگانی»، علمی که به کار تحلیل هر متنی بیاید، دست پیدا کند. این همه، مهمترین نتایج نظری هستند که ـ تاکنون در این کتاب دیده‌ایم ـ ساختارگرایی مطرح کرده است. در مقاله‌ی «سخن داستان» ژنت با روش ساختاری نکته‌های جذاب و تازه‌ای در **در جستجوی زمان از دست رفته** مارسل پروست یافته است، نکاتی که چندین دهه از چشم انبوه پژوهشگران پنهان مانده بود. کشف دوگونه توصیف پروست از یک نمازخانه‌ی اعظم ـ یکی در نهایت استعاری و دیگری استوار به مجاز مرسل ـ کاری درخشان است. اما نکته اینجاست که ژنت این کشف خود را پایه‌ی نظریه‌ای، حتی در مورد کاربرد مجاز مرسل در رمان پروست قرار نمی‌دهد.

برای شناخت ژنت به مقاله‌ی قدیمی او «ساختارگرایی و نقد ادبی» (۱۹۶۶) بازمی‌گردیم.[۹] در این مقاله، ژنت، در نخستین سال‌های شکوفایی بررسی ساختاری متون ادبی در فرانسه، تلاش کرد تا مبانی نظری و تاریخی این روش را تشریح کند. بازخوانی این مقاله از دو جنبه جالب است. هم شناخت روش کار ژنت را ساده می‌کند، و هم به دلیل دقت او به گذشته، مروری بر تاریخ پیدایش نقد ساختاری محسوب می‌شود. ژنت بحث را از مفهوم «قطعه‌بندی» لوی‌استروس آغاز کرد. او به‌گونه‌ای ساده‌تر از دانشمند بزرگ انسانشناس، «قطعه‌بندی» را همچون کنشی ابتدایی توصیف کرد: با هرچه می‌یابیم چیزی

بسازیم. آنچه ساخته می‌شود موجودیت خود را پیش از هر چیز مدیون موادی است که با آنها ساخته شده است، موادی که شیوه‌ی ساختن ما را نیز شکل داده‌اند. ساختاری تازه از پاره‌های ازهم گسیخته‌ی ساختاری پیشینی فراهم می‌آوریم، چنانکه عناصر ساختار تازه، کارکرد پیشین را نداشته باشند، یا دستکم همه آنها کارکرد پیشین را ادامه ندهند. این «قانون» در مورد «اندیشه‌ی وحشی» یا فرهنگ انسان به‌اصطلاح ابتدایی همانقدر کارآ و درست است که در مورد مبانی اندیشه‌ی انسان مدرن. ژنت تاکید کرد که نقد ادبی، این وحدت عناصر متن اصلی و متن نقد را نشان می‌دهد. همان ماده‌ای را به کار می‌برد که اساس متن اصلی نیز هست: یعنی زبان، خاصه زبان نوشتاری؛ و این دو، یعنی عناصر متن اصلی و متن نقد تابع قوانین زبانشناسیک هستند، و حتی گریز آنها از این قوانین نیز صرفاً در چارچوب همین قوانین قابل بررسی و شناخت است، هرچند این کار همواره به‌آسانی انجام نمی‌شود. البته این نکته در مورد سایر اشکال نقد هنری صادق نیست. ناقد موسیقی نه از صدا که از واژگان یاری می‌گیرد، حتی اگر درباره‌ی قطعه‌ای موسیقی صحبت کند (که ماده‌ی اصلی کارش اینجا موسیقایی است: آوای انسان) باز بنیان و شالوده‌ی معناشناسیک کارش زبان است که به سادگی می‌توان آن را ماده‌ی اصلی سخن نقادانه خواند. نقاد نقاشی هم نه از شکل‌ها و رنگ‌ها، بل از واژگان استفاده می‌کند. اما نقد ادبی همان ماده‌ی موضوع مورد بحث را ــ ناگزیر ــ به کار می‌گیرد. پس می‌توان گفت که نقد ادبی زبانی است که «فراسوی زبان» می‌رود و «سخنی است که درباره‌ی سخن ارائه می‌شود».[۱۰]

ژنت کارکردهای متفاوت نقد ادبی را برشمرد: ۱) کارکرد «نقادانه»، به معنای کلی واژه، که عبارتست از داوری و معرفی آثار ادبی برای ساده‌تر کردن کار گزینش همگان؛ یعنی خواننده از راه نقدی که می‌خواند، کتاب مورد علاقه‌اش را می‌یابد و می‌خواند. کارکردی که در «صنعت فرهنگی» معاصر (اصطلاح البته از آدورنوست و نه از ژنت) جایگاه مهمی در نشریه‌ها و روزنامه‌ها یافته است. ۲) کارکرد «علمی» که بررسی دقیق است از متون ادبی، و هدفش شناخت شرایط وجودی آثار ادبی است (شناخت سرچشمه‌های اثر، شرایط تاریخی ـ اجتماعی پیدایش آن، شرایط روانی و درونی مولفش، تاثیری که گذاشته است، تاثیری که از متون یا آثار مولفان دیگر گرفته است وغیره.) که در «صنعت فرهنگی» معاصر این کارکرد بیشتر به کلاس‌های درس دانشگاهی یا فصلنامه‌های ادبی و «تخصصی» خلاصه می‌شود ۳) کارکرد به گونه‌ای خاص نظری و ادبی که متن را سرچشمه‌ی دانایی می‌داند، و نقد خود به متنی «مستقل» که ویژگی آفریننده دارد، تبدیل می‌شود. چنین نقدهایی خود کار نویسنده‌اند و نه نویسا، پیامی دارند افزون بر پیام متنی که

بررسی می‌کنند. ژنت از نوشته‌های سنت بوو و موریس بلانشو به عنوان نمونه‌هایی از چنین نقدی نام می‌برد.[۱۱] چه‌بسا خواننده در جریان خواندن چنین نقدهایی دو کارکرد پیشین را بیابد، یعنی راهنمایی خواندن و راهنمایی به عناصر فرامتن، اما نکته‌ی اصلی به هررو خود این متن است. به نظر ژنت چنین نقدی متن ادبی را سرچشمه، مرجع و مصداق کار خود می‌یابد.

ادبیات اساساً استوار به زبان است و نقد ساختاری، هم کاربرد روش‌های زبانشناسیک را گریزناپذیر می‌داند. ژنت تاکید می‌کند که کشف این نکته کار فرمالیست‌های روسی بود.[۱۲] به نظر آنان پیام را می‌توان با رمزگان دریافت؛ حکمی که بعدها لوی استروس تکرار کرد: «در اسطوره‌شناسی همچون زبانشناسی تحلیل صورت‌ها و شکل‌ها به گونه‌ای فوری نکته‌ی معنا را مطرح می‌کند.» گام بعدی را رومن یاکوبسن برداشت که در سال ۱۹۲۳ در بررسی شعر چک میان ارزش‌های عروضی یا نوای یک واحد آوایی و ارزش دلالت‌گونه‌ی معنایی آن رابطه‌ای کشف کرد و از اهمیت مفهوم تمایز آواشناسیک در معناشناسی یاد کرد، او دانست که هر زبان به شکلی این مناسبت میان تمایز آواشناسیک و معنا را می‌آفریند: روسی با تمایز شدت‌ها، یونانی با تمایز طول‌ها، صربی با تمایز در زیر و بم‌ها.[۱۳] ژنت نوشت که ساختارگرایی تنها یک روش نیست، بل همان است که ارنست کاسیرر «گرایش همگانی اندیشه» نام داده است.[۱۴] او شرط نخست را «درک مناسبات درونی و ساختاری متن» دانست و نوشت که تمامی عوامل خارجی را باید همچون نکات فرعی کنار گذاشت و شکل را نکته‌ی اصلی دانست. به گمان ژنت آیین «تحلیل مایه‌های اثر» ناگزیر به مجموعه‌ای از درونمایه‌ها می‌رسد که شکل نادقیق ساختار است.[۱۵] یعنی رگه‌ای از روش درست در کار پیروان این مکتب یافتنی است، چرا که سرانجام باید به ساختاری نهایی بپردازند که از مجموعه‌ی مناسبات میان درونمایه‌ها تشکیل شده است، اما از آنجا که راه رسیدن به این ساختار را نمی‌دانند، از درونمایه‌ها آغاز می‌کنند و نه از شکل، و ضرورت کاربرد روش‌های زبانشناسیک را در نظر نمی‌گیرند، سرانجام به نتایج نادرستی می‌رسند. ژنت از آثار این ناقدان مثال‌هایی آورده است تا نشان دهد که تصوری از ساختار نهایی در ذهن داشته‌اند. او از کتاب **جهان پندارگونه‌ی مالارمه** اثر ژان پیر ریشار یاد کرده است و نقل قولی از کتاب **شکل و دلالت** ژان روسه آورده است؛ این دو نویسنده در این مثال‌ها اشاراتی به «ساختار ویژه‌ی اثر ادبی» کرده‌اند.[۱۶] مثال دیگر را از مقاله‌ای نوشته‌ی ژرژ پوله آورده است که در آن پوله تاکید کرده است که باید مولف را کنار گذاشت و اثر را همچون «کنش معنوی و اندیشمندانه‌ای» در نظر گرفت و پیامش را در پله‌ی نخست طرح کرد.[۱۷] ژنت به پوله انتقاد دارد که شالوده‌ی

اثر را از نظردورمی‌کند و پیام را در تحقق عینی آن یعنی ساختار اثر جستجو نمی‌کند؛ و می‌افزاید که برخلاف روش ناقدان آیین «تحلیل مایه‌های اثر» ساختارگرایی کلید حل مشکل را یافته است. از این‌رو، تمایز آثار ادبی «براساس معنایش» برای بررسی ساختاری آفریننده‌ی دشواری و مشکل نیست: «می‌توانیم زمینه‌ی ادبی را به دو بخش تقسیم کنیم: ادبیات «زنده» که معنایش برای ناقد ادبی آشناست، همچون مباحث یهودی یا یونانی که پل ریکور آنها را می‌شناسد، و ادبیاتی که هرچند هنوز نمی‌توان آن را «مرده» خواند، اما معنایش «گمشده» است، همچون فرهنگ اسطوره‌ای و توتمیک».[۱۸] به گمان ژنت ساختارگرایی می‌تواند در این گستره‌ی دوم با همان قدرتی متن را بررسی کند که در گستره‌ی نخست. زیرا در هردو، معنا را از شکل به دست می‌آورد. «شناخت فانتوماس و ریش‌آبی را با همان ابزاری ممکن می‌کند که شناخت سوان یا هملت را.[۱۹] سال‌ها بعد در پایان کتاب **الواح بازنوشتنی** ژنت این بحث را کاملتر کرد و نوشت دو گونه ساختارگرایی در گستره‌ی خواندن متن یافتنی است. گونه‌ی نخست، به کشف ساختار درونی متن مرتبط می‌شود؛ همچون بررسی یاکوبسن و لوی‌استروس از شعر «گربه‌ها»ی بودلر، گونه‌ی دوم روشی است که لوی‌استروس در کتاب **منطق اساطیر** به کار برده است، یعنی به یاری متنی (اسطوره‌ای) متن (اسطوره‌ای) دیگری را «می‌خواند» و معنا می‌کند.[۲۰]

ژنت سختگیری ادیبی مومن به درستی روش کار خویش را ندارد. آنچه را که به گمانش کاستی‌های روش‌های دیگران می‌آید، برمی‌شمرد، اما باور دارد که پاری از حقیقت روش‌شناسیک نزد آنهاست. او یکی از نخستین نویسندگان ساختارگراست که اعلام کرد روش ساختارگرایی جایی به روش هرمنوتیک ادبی می‌رسد، و این نکته بدین معناست که تمامی حقیقت نزد ساختارگرایان نیست: «در مورد اثری واحد نقد هرمنوتیک از زبان تجدید معنا و بازآفرینی درونی می‌گوید، و نقد ساختاری از گفتار درونی و بازسازیش».[۲۱] حتی ژنت تا آنجا پیش رفت که دو آیین را «دو گونه دلالت و مکمل یکدیگر» خواند. در میانه‌ی دهه‌ی ۱۹۶۰ پیش‌بینی این نزدیکی آسان نبود و ابراز آن به شهامت اندیشگرانه نیاز داشت. آن روزها، حتی رولان بارت به ساختن «نظام ساختارگرا» می‌اندیشید و هنوز از «گونه‌ای علم ادبی» یاد می‌کرد. در جریان تکامل بعدی نقد ساختاری، حدود یک دهه‌ی بعد نزدیک به جستارهای هرمنوتیک آغاز شد ژنت این نکته را می‌دانست که «نقد مدام تازه می‌شود» و در آثارش از آن دگم‌ها، یقین‌ها و حتی شاید بتوان گفت تنگ‌نظری‌ها اثری نیست، مواردی که در آثار پایه‌گذاران هر مکتب جدیدی، کمابیش یافتنی است. ژنت در ادامه‌ی همان مقاله‌ی «ساختارگرایی و نقد ادبی» نوشته است:

> دلالتی تازه لزوماً معنایی تازه نیست؛ رابطه‌ای جدید میان شکل و معناست. اگر ادبیات را هنر دلالت معنایی بدانیم، پس باید بپذیریم که مدام تازه می‌شود و همراه با آن نقد هم، خواه در معنا و خواه در شکل تازه می‌شود و رابطه‌ی معنا و شکل را دگرگون می‌کند. از این رو نقد جدید در **مایه‌ها** یا **روش بیان** همان چیزهایی را می‌یابد که نقد کهن در **ایده‌ها** و یا **حس‌ها** می‌یافت. معنایی کهن ما را به شکلی تازه می‌رساند و همین حرکت، تمامی اثر را دگرگون می‌کند.[۲۲]

ژنت در مقاله‌ای که درباره‌ی رولان بارت در میانه‌ی دهه‌ی ۱۹۶۰ نوشته است، معنای مجاز را شرح داده است.[۲۳] این مفهوم در اندیشه‌ی او اهمیت زیادی دارد؛ و می‌دانیم که عنوان سه مجلد از مجموعه‌ی مهمترین مقاله‌های اوست؛ و راهگشای گذر از نظام دلالت زبانی به نظام دلالت شعری است. ژنت نوشته است که هرگاه واژه‌ی بادبان لفظی باشد که بر معنا یا مدلولی چون بادبان کشتی دلالت کند، با نشانه‌ی زبانی رویاروییم، اما اگر بادبان را نشانه‌ای بر کل کشتی بگیریم، با گونه‌ای رمز، علامت یا مجاز لغوی روبروییم. این کار که پاری از چیزی را نشانه‌ی تمامی آن انگاریم گونه‌ای بیان مجازی است. اینجا ما از دلالت زبانی به نظام دلالت تازه‌ای گذر کرده‌ایم. خود ژنت می‌گوید: «نظام نشانه‌شناسیکی که در آن بادبان بتواند به جای کشتی به‌کار رود، نظام مجازهای لغوی است. نظام نشانه‌شناسیک بعدی که در آن مجازی لغوی بتواند دالی باشد برای مدلول **شاعرانه**، نظریه‌ی بیان است».[۲۴] پس ما سه نظام دلالت زبانی، دلالت مجازی، و دلالت در نظریه‌ی بیان را می‌شناسیم. مثال ژنت کاربرد مجاز مرسل بود. البته کاربرد استعاره هم در سه نظام مورد بحث او امکانپذیر است. اگر واژه‌ی نرگس به جای گل نرگس به کار رود، با دلالت زبانی رویاروییم. اگر به جای چشم یار به کار رود با استعاره که شکلی از مجاز است رویاروییم. اما در نظام نشانه‌شناسیک نظریه‌ی بیان این مجاز لغوی خود می‌تواند به معنایی شاعرانه به‌کار رود، مثلاً در بیت حافظ:

> «غلام نرگس مست تو تاجدارانند
> خراب باده‌ی لعل تو هوشیارانند»

نرگس استعاره‌ای از چشم خمار یار است (که در شعر کلاسیک فارسی این استعاره بارها به‌کار رفته است)؛ اینجا، در حدّ نظریه‌ی بیان به معنایی شاعرانه به کار رفته است، یعنی به معنایی که فهم آن آسان نیست، و اساساً یک معنای نهایی نیست. مثلاً می‌توان فرض کرد که مقصود حافظ از کاربرد استعاره‌ی نرگس، اشاره به «فیض خداوند» است و شعشعه‌ی

ذات الهی را چنان می‌بیند که تاجداران غلام آن هستند. اما این یک معنا (یک احتمال معنایی) بیش نیست. درست به همین دلیل شعر حافظ یک معنای واحد، نهایی و قطعی ندارد. بنا به دلالت‌های گوناگون در نظریه‌ی بیان معناهای بسیار می‌یابد. اساس بحث ژنت این است که هرگاه مجاز لغوی را بنا به قاعده‌های نظریه‌ی بیان در معنایی شاعرانه به کار گیریم، دلالت معنایی چندان گسترده می‌شود که هیچ دلالتی قطعی نخواهد بود.

به نظر نیچه «مجازهای نظریه‌ی بیان، گوهر زبان هستند» و یکی از رایجترین اشکال مجاز، یعنی استعاره، ساده‌تر از سایر مجازها نشان می‌دهد که زبان برای رساندن معنا نابسنده است. واژگان چونان فاصله‌ای از چیزها، شکلی تجریدی دارند و از این‌رو بیان هر لفظ معناهای دیگری را جز معنای خاص و مورد نظر گوینده همراه دارند. نیچه می‌پرسد که آیا نمی‌توان گفت که انسان حیوانی استعاره‌ساز است؟ و خود پاسخ می‌دهد که به‌راستی چنین است، و می‌افزاید «تنها به شکرانه‌ی نیروی فراموشی است که آدمی می‌پندارد که حقیقت را یافته است.» تودورف در برابر نظریه‌ی کلاسیک استعاره که آن را یک استثناء می‌دانست، از «نظریه‌ی رمانتیک استعاره» یاد کرد.[۲۵] اگر بگوییم عشق و از آن معنای عشق را دریابیم دلالت ما زبانی است، اما اگر بگوییم آتش و از آن معنای عشق را در نظر آوریم، کنش ما که در گستره‌ی مجاز لغوی جای دارد نمادین است.[۲۶] نیچه این هردو را استعاری می‌خواند و می‌گفت هیچ واژه‌ای به معنای عشق نیست؛ هیچ‌یک راه به معنا نمی‌برند. مجاز لغوی، اما، راه را بر کنش نمادین می‌گشاید، و این یک به سهم خود اساساً منکر وجود معناست. به عبارت دیگر، کنش ساختن نماد، بر اساس باور به فاصله‌ی زبان و حقیقت استوار است، اما کنش دلالت معنایی این فاصله را انکار می‌کند.

مارسل پروست هم از راهی دیگر به این نتیجه رسیده بود. او نوشت «روش بیان زیبا، اساساً وجود ندارد... تنها استعاره می‌تواند به روش بیان گونه‌ای جاودانگی بخشد».[۲۷] در مجلد آخر **در جستجوی زمان از دست رفته** می‌خوانیم: «روش بیان وابسته به فن و شگرد نیست، بل گونه‌ای بینش است».[۲۸] پروست استعاره را راهی برای رسیدن به «گوهر چیزها» می‌دانست. اما گوهر چیزها که نام بردنی نیست. به یاد آوریم که پروست زمان از دست رفته را زمان گذشته نمی‌دانست، بل آن را «زمان در وضعیت ناب» می‌شناخت. اندیشه‌ای که ریشه در فلسفه‌ی هانری برگسون دارد.) زمان در وضعیت ناب همنهاده‌ای است از زمان گذشته و زمان موجود؛ پس وقتی پروست می‌گفت: «من راستین هرگز وجود نداشته است، و وجود ندارد و بیرون زمان زندگی می‌کند» حکمی استوار به همین ادراک ویژه از استعاره ارائه می‌کرد.[۲۹] یعنی پروست هم به ناممکن بودن بیان (و رسیدن به) حقیقت ذاتی چیزها باور داشت.

ژنت میان گزارش، داستان و روایت تفاوت می‌گذارد.[۳۰] گزارش، نظم رخدادها در متن است، مفهومی همچون طرح در آثار فرمالیست‌های روسی. داستان نظم نهایی رخدادها در جهان بیرون متن است، همچون مفهوم داستان در آثار فرمالیست‌ها. روایت، کنش ارائه‌ی گزارش است. گونه‌ای گزینش عناصر و ایجاد نظم همنشینی در طرح. بدین‌سان، «منطق روایت» شیوه‌ی گزینش و ارائه‌ی عناصر داستان است، مثلاً در داستانی از هنرنمایی‌های شرلوک هلمز جنایتی رخ داده، سپس نشانه‌هایش آشکار شده و سرانجام جنایتکار شناخته شده است. اما بنا به منطق روایت این داستان چنین گزارش شده است که نخست نشانه‌های جنایت آشکار شده، سپس جنایتکار شناخته شده و سرانجام شرحی از جنایت آمده است. تنها عنصر تمایزگذار در منطق روایت، زمان نیست، اما زمان عنصری بسیار مهم است.

بنیان بحث ژنت استوار به گذر از نظام دلالت زبانی به گستره‌ی بیان نمادین است. به گمان ژنت هر «گزاره‌ی روایی» روایتی است از رخدادی راستین یا خیالی که از یکسو با موضوع روایت یعنی با ماجرا یا داستان بیان شده است (یا با «بافت قصه») رابطه دارد)؛[۳۱] و از سوی دیگر با بیان روایی یا منطق روایت که ژنت آن را «کنش ارتباطی روایی» می‌خواند، مناسبت دارد. ژنت می‌نویسد: «هر گزارش یا داستان به عنوان روایت با سرگذشت یا قصه‌ای که روایت می‌کند وابسته است و به عنوان سخن با شکل بیان روایی که خود برگزیده است».[۳۲] ویکتور شکلوفسکی می‌گفت هر داستانسرا برای داستانش موادی را برمی‌گزیند که به شکل گیری موضوع اصلی یاری کند. نتیجه، همچون روایت به موضوع و همچون سخن به مواد وابسته است. موضوع **یوگنی اونه گین** حکایتی و از این رهگذر ساختاری را فراهم می‌آورد.[۳۳]

ژنت عناصر روایت را در مقاله‌ای طولانی و مهم که درباره‌ی رمان **در جستجوی زمان از دست رفته‌ی** مارسل پروست نوشته، توصیف کرده است.[۳۴] این عناصر عبارتند از: ۱) نظم، که بیان منطقی و زمانمند داستان است؛ گاه پیش‌بینی حوادث است. و از آنها پیشی گرفتن، مثلاً در داستان «مرگ ایوان ایلیچ» تولستوی داستان با پایان آغاز می‌شود، یعنی با مرگ، سپس زمان به عقب، حتی به سال‌های کودکی ایوان ایلیچ بازمی‌گردد. ژنت این شیوه را «پیش‌بینی» می‌خواند. گاه داستان در میانه‌ی راه به گذشته بازمی‌گردد، همچون **مادام بوواری** که در میانراه شرح قصه، توصیف ایام کودکی و نوجوانی اِما می‌آید، یا داستان عشق سوان به ادت که روایت را در نخستین مجلد رمان پروست می‌گسلد. ژنت این شیوه را «بازگشت» می‌خواند. گاه میان زمان روایت (طرح) و زمان داستان تفاوت ایجاد می‌شود، همچون مواردی که در رمان نو پیش می‌آید، یا همچون آغاز **ایلیاد** که پس از شرح

جدال آشیل و آگاممنون، هومر به روایت روزهای گذشته می‌پردازد. ژنت این شیوه را «زمان‌پریشی» می‌خواند.

۲) تداوم روایت، که نشان می‌دهد کدام رخدادها یا کارکردهای داستان را می‌توان گسترش داد، یا حذف کرد. منطق روایت در این مورد با صراحت و قدرت بیشتری آشکار می‌شود. تا حدودی می‌توان قاعده‌ها و ضابطه‌هایی را یافت که در چه مواردی داستان را با شرح دقیق و بیشتری باید آورد، کجا قصه‌گویی سرعت می‌گیرد؛ و کجا آرام می‌شود. این قاعده‌ها به سنت‌های ادبی، ژانر خاصی که اثر در آن جای می‌گیرد، و عناصر بسیار فرامتنی وابسته‌اند. دقت به تداوم زمانی رمان پروست راهگشای بسیاری از این قاعده‌هاست و ژنت شرح دقیقی از آن را آورده است،[۳۵] اما نکته‌ی مهم این است که بدانیم ضرباهنگ روایت چندان قاعده‌پذیر نیست و از مهمترین عناصر در گزینش شکل طرح است که نمایشگر آزادی نویسنده است . در **در جستجوی زمان از دست رفته** سه سطر شرح دوازده سال است و صد و نود صفحه شرح دو تا سه ساعت. جدولی که ژنت به گفته‌ی خودش «تخمین زده است» تا حدودی آزادی پروست را در زمانبندی رمانی نشان می‌دهد که موضوع اصلی آن زمان است.[۳۶]

۳) تکرار یا بسامد، که به تعداد روایت رخدادی در رمان می‌پردازد. ژنت می‌پرسد که آیا رخداد تکراری هربار از دیدگاه واحدی روایت شده است؟ در هر نوبت چه نقشی دارد؟ مثال مشهور خوردن شیرینی مادلن به همراه چای، در رمان پروست است. اهمیت این بررسی که به گفته‌ی خود ژنت، پیشتر در آثار نظری، بدان کمتر توجه شده است،[۳۷] در نقشی است که در شناخت «زمان در داستان» دارد؛ یعنی نسبت زمان با موقعیت را روشن می‌کند. قطار مشهور سوسور، هر شب که ژنو را در ساعت هشت و چهل و پنج دقیقه به مقصد پاریس ترک می‌کند، در زبانشناسی «یک» قطار است و در سخن ادبی «هر شب یک قطار است.»

٤) حالت یا وجه. فاصله‌ی روایت با بیان راوی کدام است؟ آیا روایت مستقیم است، یا غیرمستقیم، یا «غیرمستقیم آزاد»؟ ژنت بحث خود را با تقسیم‌بندی مشهور افلاتون از انواع روایت آغاز می‌کند. اینجا مسأله‌ی «دیدگاه» مطرح می‌شود. ژنت چهار دسته‌ی متمایز از جایگاه راوی در داستان را یافته است: **دسته‌ی نخست**، داستان‌هایی است که راوی در آنها به عنوان راوی، و به عنوان شخصیت حضور ندارد؛ همچون تمامی **ایلیاد** هومر و بیشتر **ادیسه** (به استثنای چهار سرود نهم تا دوازدهم.) **دسته‌ی دوم**، داستان‌هایی است که راوی در آنها به عنوان راوی حضور ندارد، اما به‌عنوان شخصیت حضور دارد، همچون **ژیل بلاس** که داستان را نویسنده ازقول ژیل بلاس حکایت می‌کند، و خود ژیل بلاس شخصیت مرکزی

داستان است. مثال دیگر **لذت روزها** اثر مارسل پروست است. **دسته‌ی سوم**، داستان‌هایی است که در آن راوی به عنوان راوی حضور دارد، اما به عنوان شخصیت حضور ندارد، همچون قصه‌هایی که شهرزاد در **هزار و یکشب** روایت می‌کند و خود در آنها حضور ندارد. **دسته‌ی چهارم**، داستان‌هایی است که راوی در آنها هم به عنوان راوی حضور دارد و هم به عنوان شخصیت. همچون اولیس در سرودهای نهم تا دوازدهم **ادیسه** که به‌سان شهرزاد حکایتی را روایت می‌کند، با این تفاوت که او خود در آن داستان نقش دارد. بدین‌سان راوی داستان **ژان سانتوی** پروست،[۳۸] رمان‌نویسی فرضی و خیالی است به نام س. که همچون شهرزاد، به عنوان راوی در داستان هست، اما شخصیتی از داستان محسوب نمی‌شود؛ و راوی **در جستجوی زمان از دست رفته** همچون ژیل بلاس به عنوان شخصیت در داستان حضور دارد، ولی نه به عنوان راوی. داستان را نویسنده روایت می‌کند، اما از قول «من»، کسی که در داستان هست، «قهرمان داستان» است، می‌خواهد نویسنده شود، به گذشته می‌اندیشد و همه چیز را بیرون زمان می‌یابد و... ژنت نتیجه می‌گیرد که **ژان سانتوی** به دلیل ساختار روایی خود، یعنی جایگاه راوی، بارها بیش از **در جستجوی زمان از دست رفته** حالت زندگینامه‌ای خود نوشته را دارد؛ در آن «من» یا راوی، کسی را که مارسل پروست است کشف می‌کند. اما در **در جستجوی زمان از دست رفته** مارسل پروست کسی را کشف می‌کند که نه خود اوست و نه کسی دیگر، بل شخصیتی است خیالی.[۳۹]

۵) آوا یا لحن. آخرین عنصر روایت در بحث ژنت که به مناسبت راوی با روایت، از دیدگاه موقعیت‌های زمانی - مکانی می‌پردازد. به عبارت دیگر باید دانست که زمان روایت و زمان متن چه نسبت‌هایی با یکدیگر می‌یابند، چگونه یک راوی موقعیت‌های متفاوت زمانی - مکانی را در یک داستان روایت می‌کند.[۴۰]

۲

بسیاری از ناقدان راست‌نمایی را به معنای همخوانی عناصر روایی داستان با «فهم همگان» دانسته‌اند. شماری از ناقدان به اشکال اجتماعی ظهور فهم همگان دقت کرده‌اند (موقعیت طبقاتی، ایدئولوژی حاکم و غیره) در این مورد می‌توان از آثار گئورگ لوکاچ در دورانی که به «مارکسیسم شوروی» معتقد بود، یاد کرد. شماری دیگر از ناقدان به اشکال فردی ظهور «فهم همگان» یعنی به «برداشت خواننده‌ی اثر» دقت کرده‌اند. نمونه‌ای از این دسته، آثار تزوتان تودورف درباره‌ی راست‌نمایی است. ژرار ژنت مسأله‌ی «فهم همگان» را نپذیرفته، و آن را ضابطه‌ی «راست‌نمایی اثر ادبی» ندانسته است. او در مقاله‌ی «راست‌نمایی و انگیزش»،[۴۱] دو مثال از ادبیات سده‌ی هفدهم فرانسه آورد: **سید** نمایشنامه‌ای از کرنی، و

شاهزاده خانم کلو رمان مادام دولافایت. در **سید**، شیمن با سید، قاتل پدر خویش ازدواج می‌کند، و در دومی شاهزاده خانم گناه خود را در نقطه‌ی اوج داستان به شوهرش اعتراف می‌کند. از این دو کنش یکی با ضوابط اخلاقی سده‌ی هفدهم (و چه‌بسا با ضوابط امروزی) همخوان نیست. بسیاری از ناقدان این نکته را «اشتباهی» دانسته‌اند که کرنی مرتکب شده است. آخر یک دختر نجیب که با قاتل پدر خویش ازدواج نمی‌کند. مورد دوم، یعنی اعتراف شاهزاده خانم کلو، با ضوابط اخلاقی سده‌ی هفدهم همخوان است. بنا به «فهم و اخلاق همگان» چه بهتر که لغزشی پیش نیاید و خیانتی صورت نگیرد، اما اگر چنین شد، اعتراف به همسر شرافتمندانه‌ترین کارهاست. در این حالت، همه چیز به عهده‌ی همسر گذاشته می‌شود تا در مورد ادامه‌ی زندگی زناشویی تصمیم بگیرد. از این دو کنش، نخستین با عشق و غریزه خواناست، و دومی نیست. برخلاف، دومی با اخلاق اجتماعی همخوان است و نخستین نیست. اما ژنت می‌گوید که در «منطق روایت» هردو کنش راست‌نمایند. شیمن دلباخته‌ی سید است، مانعی که قتل پدر شیمن، پیش راه عشق آنها می‌نهد، همانقدر سست است که دشمنی و کینه‌توزی دو خاندان اشرافی شهر ورونا در نمایش **رومیو و جولیت** شکسپیر. آنجا هم جولیت باخبر می‌شود که رومیو از خاندان دشمن یعنی مونتگیوست می‌نالد: «یگانه عشقم از یکتا نفرتم برخاسته»،[42] اما منطق روایت، پیروزی عشق بر نفرت است، و این توجیه کنش جولیت و شیمن است. این توجیه، البته نه از فهم و اخلاق همگان، بل از راه منطق درونی داستان یافتنی است. کار شیمن و اثر کرنی همانقدر راست‌نمایند که کار شاهزاده خانم کلو؛ به این دلیل ساده که «راست‌نمایی اثر تنها در منطق و پیکر خود اثر تحقق می‌یابد و نه در برداشت خوانندگان اثر».[43] ژنت مثال آورده است که اقدام ژولین سورل برای کشتن مادام رنال در **سرخ و سیاه** استاندال، یا ازدواج نهایی وانینا با شاهزاده ساولی در **وانینا وانینی** دو کنش خشن هستند، که در ذهن مخاطب به هررو «ناپذیرفتنی» و آزاردهنده‌اند. کمتر رمان‌نویسی شهامت طرح چنین کنش‌هایی را دارد. اما استاندال آنها را به سادگی در رمان‌هایش آورده است، چرا که در منطق داستانی می‌گنجند.[44]

ژنت در رساله‌ی **درآمدی به فزون متن** (۱۹۷۹) نوشته است که موضوع «نظریه‌ی ادبی» متن نیست، بل «فزون متن» یا بهتر بگوییم جنبه‌ی فزون متنی در هر متن است.[45] و مقصودش از فزون متن جنبه‌های همگانی یا متعالی بود که سازنده‌ی متن محسوب می‌شوند: اشکال گوناگون سخن، شیوه‌های گوناگون بیان، ژانر یا ژانرهای ادبی، خلاصه آن عناصر ادبی که اثری را در رده‌ای خاص جای می‌دهند و از آثار دیگر متمایزش می‌کنند. از زمان ارسطو

تا کنون هدف «نظریه‌ی ادبی» جز این نبوده است که تمامی «فزون متن» در نظام نظری متحدی گرد هم آیند و کلیه‌ی زمینه‌های سخن ادبی به دقت تعیین شوند. فزون متن، البته از ژانر کلیتر است، اما مسأله‌ی ژانرهای ادبی در آن اهمیت ویژه‌ای یافته است، چرا که در هر ژانر، به گونه‌ای، پرسش اصلی همان «نظام متحد» عناصر فزون متن است. مقصود ژنت از «فزون متن» در گام نخست تدوین نظریه‌ای درباره‌ی ژانرهای ادبی است.[۴۶] اما باز باید به تاکید گفت که تنها «در گام نخست»، چرا که فزون متن مفهومی نظری است بارها کلیتر از ژانر، و به یاری آن سرانجام می‌توان تمایزهای نوعی آثاری را که در یک ژانر دسته‌بندی شده‌اند، شناخت.

تقسیم‌بندی مباحث کتاب **نظریه‌ی ادبی** ارسطو، بر اساس تقسیم بیان ادبی به حماسه، تراژدی و کمدی بود؛ ظاهراً ارسطو هریک را «ژانری» به شمار آورده بود. دو مورد نخست در کتابی که بجا مانده است یافتنی است. در رنسانس باور همگان بر این بود که بخش کمدی کتاب گم شده است. تقسیم‌بندی افلاتون، استوار بر اشکال گوناگون کاربرد «تقلید»، پایه‌ی کار ارسطو هم بوده است. بنا به این دسته‌بندی شعر غنایی، حماسه و نمایش (درام) سه شکل اساسی متون ادبی هستند: «شعر غنایی بیان شخصیت خود شاعر است. در شعر حماسی (یا در رمان) شاعر گاه از زبان خویش حرف می‌زند و گاه همچون راوی، و گاه از زبان شخصیت‌های اثر به شکل کلام مستقیم (روایت متنوع). در درام، شاعر پشت شخصیت‌هایی که خود آفریده است پنهان می‌شود».[۴۷] این تقسیم‌بندی اساس برداشت از بیان ادبی در سده‌های میانه بود. مهمترین مدافعش توماس آکیناس قدیس بود. در رمان جیمز جویس **تصویر جوانی هنرمند** استیفن برای دوستش درباره‌ی «نظریه‌ی خود» از سه شکل اساسی زیبایی‌شناسیک حرف می‌زند: «شکل غنایی که در آن هنرمند تصویر را در پیوند فوری با خویشتن ارائه می‌کند، شکل حماسی که او تصویر را در مناسبت میانی (میان خویشتن و دیگران) بیان می‌کند و شکل دراماتیک که او تصویر را در پیوند فوری با دیگران بیان می‌کند».[۴۸] این تقسیم‌بندی البته نظریه‌ی استیفن نیست، در پیش‌نویس رمان که به نام **استیفن قهرمان** منتشر شده است، جویس به طنز نوشته است که استیفن خود می‌پنداشت چیزی تازه کشف کرده است، اما «نظریه‌ی زیبایی‌شناسیکش اساساً از آن توماس قدیس بود».[۴۹] ژنت از این دوگونه تقسیم‌بندی یونانیان که تا زیبایی‌شناسی مدرن همچنان کارکرد خود را همچون الگوی اصلی دسته‌بندی آثار ادبی حفظ کرد، فراتر رفت. او با طرح فزون متن، ویژگی هر اثر را از سویه‌های گوناگون طرح کرد و نابسندگی مفهوم کهن «ژانر» را نشان داد.

ژنت پژوهش خود در موردهزون متن را که خواه‌ناخواه به مسأله‌ی بینامتنی هم می‌رسد، در کتاب **الواح بازنوشتنی** دنبال کرد. او در آغاز این کتاب پنج دسته از مناسبات و عواملی را که در پذیرش و دریافت معنای متون نقش دارند از هم جدا کرد: و هریک را شکلی از مناسبات «تعالی دهنده‌ی متن» خواند. این مناسبات دلالت معنایی متن را آشکار می‌کنند و بیش از این، موجب تعالی معنایی آن هم می‌شوند. **دسته‌ی نخست** همان است که ژولیا کریستوا، بینامتنی خوانده است. کاربرد آگاهانه متنی در متن دیگر. خواه به گونه‌ای کامل یا چونان پاره‌هایی. به گمان ژنت نقل قول‌ها و بازگفت‌های از متنی دیگر (که معمولاً داخل گیومه قرار می‌گیرند)، سرقت ادبی، اشارات کنایه‌آمیز، نقل به معنا در این دسته جای دارند. ژنت در این مورد به آثار ریفاتر اشاره می‌کند که معنایی گسترده از بینامتنی ارائه کرده است: هرگاه متنی از دیدگاه معناشناسیک دنباله‌ی متنی دیگر دانسته شود، با نکته‌ی بینامتنی روبروییم.[50] ریفاتر معتقد است: «بینامتنی سازوکار ویژه‌ی خواندن متون ادبی است. تنها بینامتنی آفریننده‌ی دلالت معنایی است، حال آنکه خواندن سطر به سطر متن [بی‌دقت به مفهوم بینامتنی] در متون ادبی و غیرادبی، چیزی جز معنا نمی‌آفرینـــد».[51] ژنت و ریفـــاتر اشاره‌ای به آثار هارولد بلوم ندارند که دقیقترین شکل مناسبات بینامتنی را، به ویژه در زبان شاعرانه، نشان داده است.

دسته‌ی دوم از مناسبات تعالی دهنده‌ی متن مناسبتی است دیریابتر و ناروشنتر، که ژنت آن را «پیرامتنی» نامید: شکل ارائه‌ی متن ادبی در پیکر کتاب با ویژگی هایش (که به بررسی «تاریخ تکامل این ویژگی ها» نیازمند است). ژنت این موارد را در کتاب **زمینه‌ها** مورد بررسی دقیق قرار داد؛ که در ادامه‌ی بحث در همین فصل به آن اشاره خواهم کرد. اینجا باید تاکید کنم که به نظر ژنت «پیشامتن» یعنی آنچه پیش از نگارش متن (همچون طرح نخست متن) شکل می‌گیرد، در این دسته‌ی دوم از مناسبات تعیین کننده‌ی معنای متن جای دارد (مثلاً طرحی که جویس پیش از نگارش **یولیسس** در سر داشت، یا صحنه‌ی ملاقات نهایی لوسین و مادام شاستولر که استاندال پیش از نگارش رمان **لوسین لوون** در سر داشت، اما در رمان، به سرعت می‌گذرد، یا انواع پیش‌نویس‌های قطعات آثار و...) ژنت **سومین دسته** از مناسبات تعالی دهنده‌ی متن را «فرامتنی» خواند؛ و این مناسباتی (معمولاً تفسیری و تاویلی) است که متنی را به متنی دیگر وابسته می‌سازد، خواه از آن همچون مرجع یاد کند، یا چنین نکند. مثلاً هگل در **پدیدارشناسی روح** به گونه‌ای تفسیری از **برادرزاده‌ی رامو** نوشته‌ی دیدرو یاد کرده است، و یا در پیشگفتار مشهور همین کتاب تاویل‌هایی از چند اثر شلینگ ارائه کرده است. ژنت می‌گوید که بهترین شکل این مناسبات را می‌توان «تفسیر نقادانه» نامید و اساساً «تاریخ نقدنویسی» خود گونه‌ای مناسبات فرامتنی است. **چهارمین**

دسته از مناسبات تعالی دهنده‌ی متن، همان **فزون متن** است که پیشتر از آن یاد کردم و به معنای کلی جای گرفتن متن در کلیّتی از متون، و به معنای خاص شناختن ژانرهای ادبی مربــوط می‌شود. **پنجمین دسته** از مناسبات تعالی‌دهنده‌ی متن،رابطه‌ی متنی متاخر (پیش‌متن) با متنی متقدم (پس‌متن) است.[۵۲] مناسبتی که نمی‌توان آن را تفسیری و تاویلی دانست؛ بازگفت و نقل قول هم نیست، بل به گونه‌ای تکرار «پس‌متن» است. از آنجا که از اشکال دیگر مناسبات تعالی دهنده‌ی متن، در فصول دیگر این کتاب بحث شده است، اینجا با دقت بیشتری به مناسبات پس‌متنی می‌پردازم، و موضوع اصلی کتاب ژنت **الواح بازنوشتنی** نیز همین مناسبات است.

گاه در پیش‌متن یا «متن درجه‌ی دوم»[۵۳] به صراحت از متن نخست یا پس‌متن یا متن متقدم یاد می‌شود، مثلاً در کتاب **نظریه‌ی ادبی** ارسطو اشاره‌ای به تراژدی **ادیپ شاه** شده است. اما موارد بسیاری هم می‌توان یافت که در پیش‌متن اشاره‌ای به پس‌متن نشده است. مثلاً در **یولیسس** جویس و **انه‌اید** ویرژیل اشاره‌ای به **ادیسه‌ی** هومر، همچون متن قبلی یا پس‌متن نشده است. از سوی دیگر گاه پس‌متن ادبی است و گاه به سخنی دیگر تعلق دارد. مثلاً Finnegans wake جویس به نوشته‌های ویکو درباره‌ی فلسفه‌ی تاریخ «مرتبط» می‌شود، یا **یوسف و برادرانش** توماس مان به **عهد عتیق**. درجه و شکل وابستگی پیش‌متن‌ها به پس‌متن‌ها نیز متفاوت است. رابطه‌ی **یولیسس** جویس با **ادیسه** مستقیم و ساده است، اما رابطه‌ی **انه‌اید** ویرژیل با **ادیسه** نامستقیم و پیچیده است. جویس طرح کنش، و مناسبات میان شخصیت‌های **ادیسه** را با روش دیگری به‌کار گرفته است، ویرژیل روش **ادیسه** را به کنش‌ها و مناسباتی دیگر مرتبط کرده است. هدف اصلی کتاب **الــواح بازنوشتنی** شناخت اشکال متفاوت مناسبت پیش‌متن‌ها با پس‌متن‌هاست: از شعاری تبلیغاتی که در آن جمله‌ای مشهور از متنی ادبی را دگرگون می‌کنند، تا مناسبتی که میان **اعتراف‌های** اگوستن قدیس و **اعتراف‌های** ژان ژاک روسو وجود دارد، از هزل مصراعی از کرنی در نمایشی از راسین تا فیلم وودی آلن **دوباره اون قطعه رو بزن، سام** که عنوانش اشاره‌ای است به جمله‌ی مشهور همفری بوگارت در فیلم **کازابلانکا** اثر مایکل کورتیز و در تمامی این پیش‌متن، فیلم **کازابلانکا** همچون پس‌متن حضور دارد. در **الواح بازنوشتنی** به هزل یعنی سخره و اشاره‌ی طنزآمیز (و معمولاً تحقیرآمیز) متنی دیگر، اهمیت زیادی داده شده است، تا آنجا که می‌توان این کتاب را بحثی دقیق در مورد هزل نیز دانست.

در فصل هفتاد و نهم کتاب، بحث دقیقی درباره‌ی مناسبات پیش‌متنی میان آثار نقاشی و موسیقی شده است. به گمان ژنت این مناسبات (به ویژه در موسیقی) کاملتر شکل گرفته‌اند.[۵۴] ژنت انواع این مناسبات را برشمرده است: تبدیل قطعاتی که برای ارکستر

مجلسی یا سمفونیک نوشته شده‌اند، به قطعاتی برای پیانو (فرانتس لیست، سمفونی‌های بتهوون را برای دو پیانو تنظیم کرد)؛ نواختن قطعاتی که برای یک ساز نوشته‌اند، با ارکستر (موریس راول قطعه‌ی پرده‌های یک نمایشگاه موسورسکی را برای ارکستر تنظیم کرد)؛ تنظیم مجدد یک قطعه (ماهلر سمفونی‌های شومان را برای ارکستری بزرگتر تنظیم کرد). در این مثال‌ها قاعده‌ی اصلی مناسبات پیش‌متنی به همان قدرتی یافتنی است که در مثال ساختن واریاسیون‌هایی براساس مایه‌ای اصلی یا نغمه‌ای که به آهنگسازی دیگر تعلق دارد (همچون واریاسیون‌هایی که برامس براساس مایه‌ای از هایدن ساخت). و باز می‌توان از گسترش مایه‌ای ساخته‌ی آهنگسازی (یا گسترش ترانه‌ای فولکلوریک) در آثار آهنگسازی دیگر همچون نمونه‌ای از مناسبات پیش‌متنی یاد کرد. نکته‌ی جذاب و مهمی که ژنت به آن اشاره نکرده است، اما به گونه‌ای کاملتر اهمیت مناسبات پیش‌متنی را نشان می‌دهد، «شیوه‌ی اجرای» دگرگون شده‌ی قطعات موسیقی است. تا دهه‌ی گذشته آثار موسیقی دوران باروک، براساس تنظیم مجدد و همخوان با روحیه‌ی موسیقی رمانتیک اجرا می‌شدند، اکنون، یک دهه از «بازگشت به شیوه‌ی اصیل باروک» بیشتر نمی‌گذرد. نوازندگان و رهبران ارکستری چون گوستاو لئونارد، فیلیپ هرروگ، سیگیوالد کویی جکن، آثار آهنگسازان باروک، به‌ویژه باخ را براساس قاعده‌های اصیل روزگار پیدایش این آثار اجرا کرده‌اند (تعداد نوازندگان بسیار کمتر از «اجراهای رمانتیک» و همخوان با قاعده‌های باروک است، سازها اصیل و «غیرپیشرفته»اند، از صدای مردان جوان به جای زنان در اجرای قطعات سوپرانو و آلتو استفاده می‌شود و...) نتیجه‌ی کار، به «افق دلالت‌های معنایی» دوران پیدایش آثار نزدیکتر است، و این نشانه‌ی «دریافت» جدیدی از موسیقی است.

عنوان کتاب ژنت الواح بازنوشتنی در یک داستان کوتاه بورخس آمده است. این داستان خود نمونه‌ای در شناخت مناسبات پیش‌متنی محسوب می‌شود،[۵۵] و عنوانش «پیر منارد نویسنده‌ی کیشوت» است.[۵۶] در این داستان پیر منارد می‌کوشد تا فاصله‌ی سیصد ساله‌اش را با دوران سروانتس حذف کند و به جای او پاره‌هایی از دن کیشوت را «درست چنانکه نوشته شده‌اند» بنویسد. در داستان بورخس قطعه‌ای از فصل نهم، بخش نخست از دن کیشوت به نوشته‌ی سروانتس می‌آید، و بعد همان قطعه، بی هیچ دگرگونی به نوشته‌ی پیر منارد می‌آید. اما راوی داستان دو تاویل متفاوت از این «دو» و به ظاهر یک متن به‌دست می‌دهد. سروانتس سده‌ی شانزدهمی در دفاع از تاریخ نوشته است و منارد «این همدوران ویلیام جیمز» به تاریخ حمله کرده است. در این هر دو (یا یک) متن مورد بحث: «تاریخ مادر حقیقت، هم‌آورد زمان، نامه‌ی اعمال، شاهد گذشته، سرمشق و درس امروز و هشدار به

آینده است».[۵۷] در پایان داستان راوی می‌گوید: «به نظر من شاید که **دن کیشوت** «نهایی» را باید همچون لوحی فرض کرد که بارها می‌توان بر آن نوشت».[۵۸] و بورخس واژه‌ی اسپانیایی palimpesto (لوح چندبار نوشتنی) را به کار برده است که عنوان کتاب ژنت شکل فرانسوی (و اسم جمع) آن است.

کتاب **زمینه‌ها** درباره‌ی دسته‌ی دوم از مناسبات تعالی دهنده‌ی دلالت معنایی متون یعنی «پیرامتنی» است. این کتاب بـه شرح دقیق شکل ارائه‌ی متون ادبی می‌پردازد. متون ادبی، پس از «اختراع» کتاب هرگز همچون «متنی برهنه» به خوانندگان ارائه نشده‌اند، بل معمولاً به شکل کتابی درآمده‌اند و این کتاب اندازه‌ای دارد، همخوان با رسم روز شکل می‌یابد و احتمالاً در مجموعه‌ای خاص از سوی سازمانی انتشاراتی منتشر می‌شود. طرح روی جلد، حروف، صفحه‌ی عنوان، نام نویسنده یا نویسندگان، و احتمالاً نام مستعار نویسنده، عنوان متن، چه‌بسا نقش جملاتی بر پشت جلد در معرفی (یا تبلیغ) کتاب، صفحه‌ی تقدیم‌نامه، گزین گویه‌هایی که همچون سرلوحه‌ی کتاب می‌آیند، پیشگفتار و مقدمه‌ها، پس گفتارها، عناوین فصول، عناوین فرعی، فهرست‌ها، نمایه‌ها، یادداشت‌ها همه در «پذیرش» متن از سوی خواننده (یا در معنا گرفتن متن) تاثیر دارند. این همه در حکم «زمینه‌های دلالت معنایی» متن هستند. جز کتاب می‌توان از صفحات ادبی نشریه‌ها، مباحث انجمن‌های ادبی، علمی، دانشگاهی، گفتگوها وجدل‌ها (دررسانه‌های همگانی) نیز یاد کرد. اما نکته‌ی مورد نظر ژنت در طرح «پیرامتنی» شکل نوشتاری متون ادبی به ویژه شکل کتاب است. ژنت اثبات کرد که با دگرگونی این «زمینه‌ها» متن معنایی دیگر می‌یابد. اوپرسید که اگر جویس نام رمان خود را **یولیسس** نمی‌گذاشت،[۵۹] آیا باز هم ما آن را چنان می‌خواندیم که امروز می‌خوانیم؟ و آیا باز همین معنا (یا معناهای) امروزی را از آن به‌دست می‌آوردیم؟ و با قاطعیت از مناسبات بینامتنی آن با **ادیسه** یاد می‌کردیم؟ یا اگر به فرض جویس آن عناوین فصول را که بعدها ریچارد المن و استوارت گیلبرت برای فهم بهتر **یولیسس** پیشنهاد کرده‌اند، خود به کار می‌برد، یعنی هر فصل را به شخصیت‌ها و یا موقعیت‌هایی خاص در حماسه‌ی هومر مرتبط می‌کرد (مثلاً فصلی را پنه لوپه می‌خواند، فصلی دیگر را تلماک، و باز پری‌های دریایی، هادس، کالیپسو و...) در معنا (یا معناهای) رمانش تفاوتی حاصل نمی‌شد؟[۶۰]

برای یافتن پاسخ به چنین پرسش‌هایی ژنت کتاب **زمینه‌ها** را نوشت، که در فصول سیزده‌گانه‌اش تمامی نکات «پیرامتنی» را به دقت بررسی کرد. بدین‌سان کتابش حالت یک «تاریخ شکل گیری متون یا کتاب‌های ادبی» را به خود گرفت، هرچند که ژنت از

همان آغاز روش تاریخی و «در زمانی» را کنار گذاشته و گفته بود که هر مورد خاص «پیرامتنی» تاریخی ویژه خود دارد.[۶۱] مثال های فراوان **زمینه‌ها**، همه جا در پی اثبات حکمی نظری کارآیی دارند. بسیاری از نکته‌ها (مثال هایی از کارکرد «عناصر» کتاب) بی میانجی مسأله‌ی «پذیرش خواننده» را مطرح می‌کنند، و نتیجه‌ی نهایی کتاب به اشکال متعدد اثبات می شود. من صرفاً چند مثال از انبوه مثال های کتاب را (از اوائل کتاب) می‌آورم که تا حدودی به مسأله‌ی دگرگونی معنایی متن در لحظه‌ی خواندن مرتبط می شوند. این نمونه‌ها نمایانگر جذابیت کتاب ژنت نیز هستند: عنوان کتابی که لویی آراگون درباره‌ی ماتیس نوشته است یعنی **هانری ماتیس، نقاش** به دلیل تاکیدش بر واژه‌ی رمان خواننده را آگاه می‌کند که تنها با «حقایق» زندگی ماتیس رویارو نیست، بل بیشتر با ذهن آراگون سروکار دارد.[۶۲] عنوان رمان ژان ریکاردو **فتح قسطنطنیه** در نوار جلد کتاب با تحریف مختصری شد **نثر قسطنطنیه**، و خواننده متوجه می شود که نکته‌ی اصلی رمان زبان است، نه روایت.[۶۳] این رسم که پس از نام نویسنده جمله‌ی «نویسنده‌ی کتاب فلان» می‌آید، خواننده را با پرسش بینامتنی (و گاه با معنای خاص آن یعنی مناسبات درونی آثار این نویسنده) رویارو می‌کند.[۶۴] نام مستعار گاه همخوان با متن است. مثلاً نام سن ژون پرس بر مجلد مجموعه‌ای از شعرهایش **آناباس**، نامی است شاعرانه و یادآور سرزمین های دور.[۶۵] انتشار سه عکس متفاوت از سال های گوناگون زندگی پروست روی سه مجلد رمان **در جستجوی زمان از دست رفته** پیشاپیش مفهومی از «زندگینامه‌ی خود نوشته» را به اثر تحمیل می‌کند.[۶۶] مفهومی که به گونه‌ای قطعی، با روحیه‌ی اثر خوانا نیست (بگذریم که این سه عکس هم بی دقت برگزیده شده‌اند و به سال های ۱۸۹۱، ۱۸۹۵ و ۱۸۹۶ تعلق دارند، یعنی سال های پیش از آغاز نگارش رمان.

۳

ژولیا کریستوا هنوز سی سال نداشت که شماری از مهمترین آثارش را در زمینه‌ی بررسی ساختاری متون ادبی منتشر کرد. او نیز همچون تزوتان تودورف اهل بلغارستان است (متولد ۱۹۴۱) و به فرانسه مهاجرت کرده و آنجا ادبیات خوانده است. با نشریه‌ی «تل کل» همکاری کرده و از سال ۱۹۶۶ به تدریس ادبیات پرداخته است. درنخستین نوشته‌هایش زیر تاثیر دو سخن مسلط دوران یعنی مارکسیسم و روانکاوی فروید بوده است. نخستین را به یاری آثار لویی آلتوسر شناخت و مدتی هم در گروه‌های مائوئیستی فعالیت داشت و در دهه‌ی ۱۹۷۰ از مشهورترین نویسندگان فمنیست فرانسوی شد. آثار فروید را هم به یاری نوشته های ژاک لاکان شناخت و علاقه‌اش به روانکاوی را (برخلاف مارکسیسم) تا امروز

حفظ کرده است. دو رمان هم نوشته است که دومی با عنوان **سامورایی‌ها** مشهور است. به سال ۱۹۶۹ نخستین مجموعه‌ی مقاله‌هایش را با عنوان **نشانه‌شناسی** منتشر کرد. نام کتاب واژه‌ی یونانی «سمیوتیکه» با الفبای یونانی بر جلد نقش بسته است. عنوان دوم کتاب «پژوهش هایی درباره‌ی تحلیل نشانه‌ها» ست.[۶۷] کریستوا به سال ۱۹۷۱ کتابی با عنوان **متن رمان** را در لاهه به چاپ رساند.[۶۸] آثار مهم بعدی او در زمینه‌ی سخن ادبی عبارتند از: **انقلاب زبان شاعرانه**،[۶۹] **چند گونه‌شناسی**،[۷۰] **نیروهای بیزاری**،[۷۱] **قصه‌های عشق**،[۷۲] **خورشید سیاه، درباره‌ی افسردگی و مالیخولیا**.[۷۳] واپسین کاری که تاکنون منتشر کرده کتابی است با عنوان **بیگانگان از خویشتن**،[۷۴] درباره‌ی مفاهیم «دیگری» و «بیگانگی». این کتاب گونه‌ای «تاریخ مفاهیم» است: از مفهوم بربرها و مفهوم خارجی در آتن تا مفاهیم «خارجی» و «دیگری» در فرهنگ معاصر. کریستوا در این مسیر تاریخی اعلامیه‌ی انقلاب فرانسه در مورد حقوق شهروندان را نقطه‌ی عطفی می‌شناسد در رهایی از چنگال هراسی که از «دیگران» داریم؛ هراسی که در نظریه‌ی فروید درباره‌ی اضطراب، بیگانگی و در مفهوم خاصی که او طرح کرده یعنی «ناشناختگی» نهفته است.[۷۵] به گمان کریستوا، امروز مسأله‌ی اصلی نه همراه کردن دیگری با خویشتن، بل پذیرش خواست و حق دیگری است برای ادامه‌ی شکلی از زندگی که چه‌بسا یکسر متفاوت با زندگی من باشد. بنیان نظری این کتاب «منطق مکالمه» است و کریستوا، نه‌تنها به روش، بل به محتوای فکری آثار میخاییل باختین نزدیک شده است.

کریستوا جدا از این، کتاب‌های مهم دیگری هم نوشته است: **در آغاز عشق بود** (۱۹۸۵) که با عنوان دوم «روانکاوی و ایمان» گونه‌ای ادامه‌ی **قصه‌های عشق** است، **زبان این ناشناخته** که با نام مستعار ژولیا ژویو به سال ۱۹۶۹، و با نام خود در ۱۹۸۱ باری دیگر به چاپ رساند؛ و گونه‌ای تاریخ مختصر زبانشناسی است. رمان **سامورایی‌ها** درباره‌ی زندگی اندیشگرانه‌ی فرانسوی دهه‌ی ۱۹۸۰ است که مناسبتی «بینامتنی» با رمان **ماندارن‌ها** نوشته‌ی سیمون دو بووار دارد.

ژولیا کریستوا همان راه دیگر نظریه‌پردازان ساختارگرا را پیموده است. نخست از پژوهش ساختاری متن، نشانه‌شناسی و گرایش به سوی «نظام بیان ادبی» آغاز کرد و آرام آرام، در دهه‌ی ۱۹۷۰ روش های دیگر را پذیرفت. بنا به منطق کار (و نه از سر عمد) به تحلیل استوار به مایه‌های اثر و بعد به هرمنوتیک ادبی نزدیک شد. اکنون راهی ویژه‌ی خود را می‌سپرد؛ و به ویژه دو کتابی که درباره‌ی نظریه‌ی ادبی نوشته است یعنی **قصه‌های عشق** و **خورشید سیاه** نمایانگر روش تازه‌ی کار اوست. نثری ساده دارد که فهم دشواری‌های معنایی آثارش را آسانتر می‌کند و نوشته‌هایش، جنبه‌های تازه‌ای را از پروبلماتیک های ادبی

و روانشناسیک طرح می‌کنند که محدودیت سخن مردانه‌ی ژنت یا تودورف را درهم می‌شکنند. این نکته به‌ویژه در کتاب **قصه‌های عشق** نمایان می‌شود که آشکارا (و بی‌اختیار) مرزهای «سخن عاشقانه» را درهم می‌شکند.

آغاز بحث کریستوا در مورد «زبان ادبی» همان تمایز آشنا بود: تمایز میان زبان ادبی و زبان طبیعی. کریستوا هم معتقد بود که زبان ادبی از «قواعد دستور زبان و معناشناسیک» فراتر می‌رود. بنیان استدلال کریستوا این است که زبان ادبی یگانه شکل کاربردِ نامحدود و بی‌پایان رمزگان است. در هر دو شکل زبان ادبی، یعنی گونه‌ی گفتاری، و گونه‌ی نوشتاری (که هریک قاعده‌های ویژه‌ی خود را نیز دارا هستند) این زبان از بندهای دستوری، نحوی و معناشناسیک رهایی می‌یابد. به بیان دیگر زبان متن ادبی منش دوگانه‌ای دارد، از یکسو وابسته به قوانین زبان هرروزه است و از سوی دیگر در کنش شکستن این قواعد و قانون‌ها تحقق می‌یابد.[۷۶] در نگارش متن همچون در خواندن، دو سخن به گونه‌ای همزمان وجود دارند، یکی سخن هرروزه، معیار و «به قاعده»، دیگری سخن یاغی که از بند قانون‌ها و قاعده‌ها می‌گریزد، سخنی شالوده‌شکن. اینجاست که «متنی بیگانه وارد متن اصلی می‌شود»؛[۷۷] یا به عبارت دیگر مولف برخلاف نیّت خویش که می‌خواهد زبانی خاص را ــ که بدان مسلط است، البته به‌گونه‌ای نسبی ــ به‌کار گیرد، خود تابع زبان می‌شود. او خواهان آن است که قاعده‌ها را رعایت کند، اما در گوهر کار ادبی است که هر قاعده و قانونی شکسته شوند، او می‌خواهد که زبان را مهار کند، اما زبان مهار او را به دست می‌گیرد؛ و اگر در برابر این «وسوسه‌ی زبان» مقاومت کند، حاصل کارش چیزی بهتر از «انشاء شاگرد اوّل کلاس» نخواهد شد، که همه چیز را درست نوشته است و متنی دلپسند آموزگار سختگیر زبان تهیه کرده است، اما این متن فاقد ادبیّت است، همانکه یاکوبسن «گوهر متن ادبی» می‌داند.

«متنی بیگانه وارد متن می‌شود». این حکم کریستوا در پله‌ی نخست نتیجه‌ی دقت به منش و گوهر زبان است؛ و در پله‌ی بعد از توجه به «متن ادبی» دانسته می‌شود. هر متن دارای معناهای بی‌شمار است. آموزگاران زبان هرچه هم می‌کوشند تا متنی تک‌معنایی فراهم آورند موفق نمی‌شوند. اگر قانون نوشته شده به‌راستی تک‌معنایی می‌بود، آنگاه «علم حقوق» بی‌معنا می‌شد. از پذیرش این نکته که متن معناهای گوناگون و گاه حتی متضاد دارد به این نتیجه می‌رسیم که باید این معناها را از راه «نسبت‌های بینامتنی» استنتاج کرد. هرگونه دسته‌بندی آثار ادبی در حکم شناخت سازمان و شالوده‌ی سخن است. با گفتن اینکه «این متن کمیک است» درواقع مناسبات بینامتنی را محدود کرده‌ایم و این

حد را برای شناخت لازم دانسته‌ایم. اکنون این متن را با متون خاصی، یعنی متون کمیک می‌سنجیم، و از قاعده‌های سخنی سود می‌جوییم که پیشتر آن را در رده‌ی سخن کمدی جای داده بودیم،[۷۸] و حتی از آن عناصر فرامتنی یاد می‌کنیم که سویه‌ی خنده‌آور داشته باشند. هر متن مجموعه‌ای است از دال‌ها یا به گفته‌ی گرماس «واحدهای معنایی». این واحدها از راه فهم مناسبات بینامتنی تبدیل به موضوع‌های معنایی می‌شوند.[۷۹] کریستوا، همچون باختین (او در نخستین نوشته‌هایش سخت زیر تاثیر باختین بود) مناسبات بینامتنی را در گام نخست از «ژانر» اثر ادبی و در گام بعد، در پله‌ای که هم تجریدیتر می‌نماید و هم بارها دشوارتر و مهمتر، از سخن. معمولاً مهمترین نکته‌ها در مساله‌ی بینامتنی، منش زبان ادبی و منش متن ادبی (قاعده‌بندی سخن) دانسته می‌شود؛ اما عامل مهم دیگری هم درکار هست و این عامل خواننده است. رولان بارت در S/Z نوشت: «من [خواننده] موضوعی نادان که در برابر متن قرار گرفته باشد نیستم... آن «من» که با متن روبرو می‌شود، خود مجموعه‌ای است از متون دیگر، او کلی است از رمزگان بی‌شمار و گمشده (که تبار آنها گمشده است)».[۸۰] هر متن براساس متونی که پیشتر خوانده‌ایم معنا می‌دهد و استوار به رمزگانی است که پیشتر شناخته‌ایم. بینامتنی، توجه ما را به متون پیشین جلب می‌کند (روشن است متنی که پیشتر خوانده‌ایم مطرح است و نه متنی که «زودتر نوشته شده است») بنا به قاعده‌ی بینامتنی هر متن تنهابه این دلیل معنا دارد که ما پیشتر متونی را خوانده‌ایم. از سوی دیگر، با تاکید بر این «دانش پیشینی» ناگزیریم که متون پیشین را چونان سازندگان رمزگان گوناگون بدانیم که افق دلالت را ممکن می‌کنند. پس بینامتنی بیش از اینکه نامی باشد برای فهم مناسبات اثری ادبی با آثار دیگر، روشنگر و تعیین کننده‌ی شکل حضور هر اثر در قلمرو فرهنگ است، یعنی فهم رابطه‌ای است که میان یک متن و انواع سخن و کنش‌های دلالت در هر فرهنگ وجود دارد. مناسبات بینامتنی در حکم حلقه‌های رابط اجزاء سخن است؛ مجموعه‌ی دانشی است که به متن امکان می‌دهد تا معنا داشته باشد. زمانی که به معنا یا معناهای متنی می‌اندیشیم «درواقع به جای کنش بیناذهنی، کنش بینامتنی ایجاد می‌شود».[۸۱] این کنش آشکارا تعریف تازه‌ای از متن را مطرح می‌کند: «سویه‌ی معنایی متن هرچه باشد، موقعیت آن به مثابه کنش دلالتگر، پیش‌فرض سخن‌هایی دیگر را در خود دارد... هر متن از همان آغاز در قلمرو قدرت سخن‌های دیگری است که فضایی خاص را به آن تحمیل می‌کنند».[۸۲]

کریستوا پنج شکل یا «پنج روش» راست‌نمایی را از یکدیگر جدا کرد. پنج موقعیت که در آنها متنی می‌تواند در تماس با «متنی» دیگر قرار گیرد تا به یاری آن «شناخته شود». اینجا مورد خاص هماهنگی متن با «واقعیت» که ظاهراً این هماهنگی هر اثر را راست‌نما

می‌کند، یعنی آن را چونان واقعیتی جلوه می‌دهد، نیز یکی از این پنج موقعیت است. یعنی جهان یا واقعیت را چونان متنی درنظر می‌گیریم (نظامی از مناسبات بینانشانه‌ای) که چه‌بسا متن مورد نظر ما را «راست‌نما» می‌کند. این پنج موقعیت از نظر کریستوا عبارتند از: ۱) «واقعیت‌های اجتماعی» یا «جهان واقعی». ۲) فرهنگ همگانی یا دانش مشترکی که به چشم همگان واقعیت و یاری از فرهنگ می‌آید ۳) قاعده‌های نهایی ژانرهای هنری ٤) یاری گرفتن و تکیه‌ی متنی به متون همسان ۵) ترکیب پیچیده‌ای از «درون متن»، جایی که هرمتن متنی دیگر را همچون پایه و آغازگاهش می‌یابد و در پیوند با آن شناخته می‌شود.

نخستین نوع «راست‌نمایی» ارجاع اثر به «واقعیت‌های اجتماعی» است. چیزی که بیشتر مردم آن را «جهان واقعی» می‌پندارند. یعنی از یاد می‌برند که آنچه هست خود نظامی از مناسبات بینانشانه‌ای است که استوار بر قراردادهایی معنایافته است و قابل تاویل است، استوار به دانش و دلالت‌های معنایی هردوران، و موقعیت‌های گاه پیچیده‌ی اجتماعی، اقتصادی، سیاسی، فرهنگی و... «دگرگون می‌شود». بدین‌سان شخصیت‌های یک داستان، موقعیت‌های طرح، هر پی‌رفت، هر عنصر هر متن باید «واقعی» باشند، یعنی با نظام نشانه‌شناسیک خاصی که واقعیت پنداشته می‌شود همخوان باشند. شخصیت‌های داستان، مثلاً، دارای عواطف، هیجان‌ها، و احساس «افراد واقعی» باشند و کنش‌ها و واکنش‌هایشان پذیرفتنی باشد. کریستـــوا این موقعیت راست‌نمایی را کلیترین موقعیت می‌شناسد و استدلال می‌کند که هر چیز که در پیکر گزاره‌ای زبانی بیان می‌شود راست‌نماست، چرا که زبان اساساً از جهان شکل گرفته است.[83] اما اگر همه‌ی چیزهایی را که با زبان بیان می‌شوند راست‌نما بدانیم، آنگاه بحث راست‌نمایی به چه کار می‌آید؟

در بین قاعده‌ی راست‌نمایی ارجاع متن به فرهنگ همگانی است که در مواردی دشوار می‌توان آن را از روش نخست متمایز کرد. زمانی که بالزاک در «سارازین» می‌نوشت: «کنت لانتی، کوچک اندام و زشت بود، همچون اسپانیایی‌ها تلخ و همچون بانکدارها کسالت‌آور...» دوبار از این روش راست‌نمایی سود می‌جست. در فرهنگ خوانندگان روزگار بالزاک نمی‌شد کسی بنویسد: «کنت همچون ایتالیایی‌ها تلخ و همچون نقاش‌ها کسالت‌آور بود» زیرا توافقی همگانی درباره‌ی تلخ بودن ایتالیایی‌ها و کسالت‌آور بودن نقاش‌ها وجود نداشت، اما همگان در مورد تلخ بودن اسپانیایی‌ها و کسالت‌آور بودن بانکدارها همنظر بودند. به‌راستی این دو حکم همچون دو رمز آشنا و پذیرفته، مستحکم بودند. پروست از کسی یاد کرده است که «همواره، هرآنچه را که می‌شنید یا می‌خواند، با متنی آشنا قیاس می‌کرد و آنجا که می‌فهمید تمایزی وجود ندارد تازه احساس ستایش او

شدت می‌گرفت».[۸۴] یعنی او متن را با «ارجاع به آن آوای همگانی ناشناخته، که سرچشمه‌ی پیدایش آن، دانش همگانی انسانی است» راست‌نما می‌کرد.[۸۵] از این رو بارت از «همخوانی ایدئولوژیک متن» یاد می‌کرد.[۸۶] یعنی متن از راه ارجاع به «ایدئولوژی» راست می‌نماید و از این راه این دلالت، خواننده رمزگان را می شناسد. سید در نمایشنامه‌ی کرنی، ناگزیر است که پدر شیمن را به مبارزه دعوت کند. خواننده (یا تماشاگر نمایش) به خوبی می‌داند چرا. به این دلیل که کنت پدر او را کشته است. زمانی که بالزاک از مجسمه‌سازی به نام سارازین یاد می‌کند که صبح زود به کارگاه رفت و شب از آن خارج شد، خواننده درک می‌کند که سارازین به کارش علاقه دارد، زیرا متن ارجاعی است به زمینه‌ی فرهنگی «تمام روز کار کردن». راست‌نمایی در این حالت امکان خلاصه گویی به نویسنده می‌دهد. کنش را به گونه‌ای سریع و خلاصه بیان می‌کند و از راه ارجاعی فرهنگی کل آن را بر خواننده آشکار می سازد. بیشترین تاثیری که داستان بر خواننده دارد، ناشی از همین ارجاع فرهنگی آن است، که گونه‌ای همگانی شدن کنش یک فرد به حساب می‌آید. تودورف صرفاً این قاعده یا روش دوم راست‌نمایی را از دسته‌بندی پنج گانه‌ی کریستوا راست‌نمایی دانسته است. یعنی متنی را همخوان با فرهنگ همگانی و موجود خواندن. فرمالیست‌های روسی این روش را «طبیعی کردن» و گاه «انگیزش متن» می‌خواندند: عناصر ناشناخته‌ی متن را در چنان نظم «سخن آورانه ای» جای دهیم که طبیعی بنمایند.[۸۷]

در سومین قاعده‌ی راست‌نمایی، رشته ای از قواعد ادبی مهم می شوند و متن با ارجاع به آنها با معنا و یکدست می شود. سید در نمایش کرنی نمی‌تواند بگوید که از توهین کنت به پدرش «حالش بهم خورده، و دیگر حوصله‌ی این آدم‌های عوضی را ندارد و می‌خواهد همه چیز را رها کند و برود». اما قهرمان رمانی از آندره ژید در چنین موقعیتی می‌تواند چنین کند. قاعده‌هایی که آن عدم امکان و این امکان را ساخته‌اند، از نوع دو اثر به دست می‌آیند. «خارج از متن» کنش های بسیاری از شخصیت‌های استاندال یکسر بی معنایند. تنها در جهانی که استاندال می‌آفریند (و مرزهای آن را «ژانر» رمان‌هایش تعیین می‌کند) می‌توان کنش ها و واکنش های آنان را درک کرد. اینجا سلسله‌ای از قوانین اهمیت یافته اند، و متن با ارجاع به آنها معنا می یابد. سالامبو به عنوان قهرمان داستانی تاریخی قادر به انجام کارهایی است که اِما بوواری با انجام حتی یکی از آنها داستان را ناراست خواهد نمود. کنش قهرمانان داستان‌های «اشباح» هنری جیمز را نمی‌توان از دیزی میلر انتظار داشت. قاعده، قدیمی و آشناست: جان کلام ارسطوست که پاری از کنش ها در یک ژانر پذیرفتنی و در ژانری دیگر ناپذیرفتنی هستند. تراژدی افرادی را ـــ دست آخر ـــ بهتر از آنچه هستند و کمدی آنها را بدتر از آنچه هستند می‌نمایانند.[۸۸] هر ژانر، راست‌نمایی خاص خود

را می‌سازد.

در چهارمین قاعده‌ی راست‌نمایی، کنش‌های ناپذیرفتنی تنها به عنوان کنش‌های ادبی پذیرفته می‌شوند. این کار در رمان‌های سده‌ی هجدهم، معمولاً با مقدمه‌ای در آغاز، همراه می‌شد که شرح می‌داد، چگونه سندی یا دفتر خاطراتی دردسترس راوی قرار گرفته است. راوی حقیقت داستانی را بیان و از این‌رو تمایز میان حقیقت و داستان را برجسته می‌کرد. بدین‌سان می‌توانست آگاهی خود را از راست‌نمایی ادبی نشان دهد و تاکید کند که امکان رخداد آنچه بیان می‌کند، از سویه‌ی ادبی خود اثر برخاسته است و در این پیکر و منطق داستان پذیرفتنی است. بالزاک در فصل سوم **اژنی‌گرانده** نوشت: «بارها اتفاق افتاده است که برخی کارها در زندگی آدمی از نظر ادبی ناراست به‌نظر می‌آیند، هرچند که واقعیت دارند. آیا این نکته نتیجه‌ی ناتوانی ما در به‌کار گرفتن عوامل روانشناسیک در توصیف آن کارها نیست؟» تمامی رخدادهای **نمایش خدایی** دانته صرفاً به عنوان «کنش‌های ادبی» پذیرفتنی هستند؛ و یا دیدرو چونان نویسنده‌ای «مدرن» در **ژاک قدری** شرح داده است که گروهی مسلح راه را بر ژاک و اربابش بسته‌اند. بنا به منطق داستان باید جدالی رخ دهد، اما افراد مسلح بی‌سروصدا کنار می‌روند: «پس، بدرود، ای حقیقت داستان... می‌بینید که من قصه نمی‌گویم، چون آنچه را که باید داستان‌نویس بجا آورد انجام نمی‌دهم. با وجود این آن کس که نوشته‌های مرا حقیقت می‌پندارد شاید کمتر از آن کس که نوشته‌هایم را داستان می‌خواند، به اشتباه می‌افتد.»[۸۹] راوی رهایی خود از قاعده‌ها و محدودیت‌های ژانر را اعلام می‌کند و در نتیجه کنش‌هایی را که در ژانر ناپذیرفتنی هستند، به شخصیت‌های داستان نسبت می‌دهد و متن را راست‌نما می‌کند. اما همین مثال دیدرو، به‌خوبی ثابت می‌کند که برای چنین کاری باید از قاعده‌ی تقلید چشم پوشید. اصل نه طبیعت و تقلید از آن، بل منطق روایی است. در متون مدرن، اهمیت این روش دانسته شده است.

پنجمین روش و قاعده‌ی راست‌نمایی می‌تواند گونه‌ی خاصی از قاعده‌ی چهارم باشد: وقتی در متن خود، متنی دیگر را بازگو می‌کنیم، حضور این متن دوم، تاویل متن نخست را دگرگون می‌کند و می‌تواند آن را راست‌نما کند. معمولاً کاربرد متن دوم و «استقلال» از آن خواننده را دعوت می‌کند تا تناقضی میان دو متن بیابد. هنگامی که راوی می‌نویسد: «تنها اگر می‌دانستم که آنچه رخ داده است...» یا «او نمی‌دانست که...» در واقع امکان راست‌نمایی بدیل‌های دیگر را حذف و بدیل موجود را راست‌نما می‌کند. کاربرد مطایبه‌ی رندانه نیز چنین است. پروست به یاری این شکل خاص (یا این شیوه‌ی بیان) که به نظریه‌ی بیان ویژه‌ای تعلق دارد، امکان راست‌نمایی بدیل‌هایی را جزآنچه خود می‌خواست، ازمیان می‌برد.

٤

از یاد نبریم که شعر حتی اگر به زبان خبری هم نوشته شده باشد، در بازی زبانی دادن اخبار به کار نمی‌آید.

ویتگنشتاین[۹۰]

کوهن در کتاب **ساختار زبان شاعرانه** مثال زده است که اگر خبری از روزنامه را همچون شعری آزاد تقطیع کنیم، واژگان بار و معنای اخباری خود را از دست می‌دهند و «معنایی» شاعرانه می‌یابند: «دیروز در بزرگراه هفتم/ یک سواری/ که با سرعت صد می‌راند/ با درختی تصادف کرد/ و چهار سرنشین آن/ همه/ کشته شدند».[۹۱] در این «بازی زبانی تازه» حادثه تبدیل به یک «تراژدی نمونه» شده است: واژه‌ی دیروز معنای تازه‌ای یافته است و به رشته‌ای از دیروزهای محتمل، به زمانی فراتر و مهمتر از یک روز خاص تبدیل شده است. بزرگراه هفتم محل رخداد فاجعه و ظهور تقدیر شده است، «تصادف کرد» و «کشته شدند» چونان کنش های تراژیک نمایان شده اند. عدم توضیح بیشتر، لحن بی‌تفاوت خبر، به «شعر» معنایی «مبهم و رازآمیز» داده‌اند. درخت (شاید همچون حضور واقعیتش) به چیزی رمزآمیز، ابزار تقدیر و نیستی، بدل شده است. خبر «کشته شدند» معنایی ژرفتر و دردبارتر از «یک خبر ساده‌ی روزنامه» یافته است. پس رشته‌ای از واژگان، که همنشینی آنان به‌گونه‌ای تعمدی محصول همآوایی واج‌شناسیک و بر اساس قاعده‌های شاعرانه و ادبی نبوده است، در بنیان «دو بازی متفاوت زبانی» توانسته «حالت یک شعر» را به خود بگیرد. در بیان روزنامه‌نگارانه زمان و مکان مشخص هستند، اما در بیان شاعرانه دیروز بیرون زمان است و بزرگراه معنایی بیش از مکان دارد. درخت حضوری نمادین یافته است و در مرکز حادثه‌ای که به مرگ منجر شده، قرار گرفته است. شعر از «بیان واقعیت» دور شده و «به موردی غیرشخصی» و تجریدی تبدیل شده است. هنگامی که رنه ولک از نورتروپ فرآی انتقاد می‌کند که بنا به روش تاویل اسطوره‌ای او، حتی گزارش یک ماهیگیری ساده در روزی آفتابی نیز می‌تواند بدل به بیانی از اسطوره‌هایی شود که آب و نور عناصر اصلی آنها هستند، از یاد می‌برد که راز زبان ادبی، به دقت، همین آفرینش «بازی زبانی تازه» است. دور شدن از زبان طبیعی و هرروزه، تنها به یاری قاعده‌های واج‌شناسیک شکل نمی‌گیرد، کافی است به قول ویتگنشتاین «قانون بازی را عوض کنیم.»

شاعری که در نامه‌ای به دوستش از «من» یاد می‌کند، از یک منِ شخصی، تجربی و نشناختنی، حرف می‌زند، اما در شعرش این «من» شخصی را دیگر نمی‌توان یافت. د

است، آدمی که به جایی می‌رود: «سرانجام روز از پس روز، سفر کردم، و به اینجا رسیدم. صبح امروزخودرا اینجا یافتم (باران می‌بارد). یک روز بی‌سفر پیش رو دارم... یعنی رسیده‌ام.» (نامه‌ای راینر ماریا ریلکه به شاهزاده خانم ماری تاکسیس از بایون، آخرین روز اکتبر ۱۹۱۲، شبانگاه).[۹۲] اما این ضمیر شخصی من، در هیچ‌یک از اشعار ریلکه «من» نیست، سفر آنجا به معنای نقل مکان زمینی نیست، باران هرگز باران زمینی نیست. ریلکه، هرگز در بایون نیست، شهری قدیمی، کنار پیرنه، با نمازخانه‌ی اعظم مریم مقدس: «زبان شعر، زبان معماست».[۹۳]

یاکوبسن بر منش ویژه‌ی آهنگ و همصدایی واژگان، چونان سازندگان شعر تاکید داشت و ژنت معتقد است که نکته‌ی عمده در شعر یا گوهر کلام شاعرانه، تنها در سویه‌ی «مصنوعی» کاربرد واژگان نهفته نیست (هرچند این جنبه به زبان شاعرانه یاری بسیار می‌کند) بل به «گونه‌ای خواندن» استوار است که شعر به خواننده تحمیل می‌کند. شکلی از حضور یا به گفته‌ی پل الوار «آشکارگی شاعرانه»: «اینجا زبان شاعرانه، گویی «ساختار» واقعی خود را آشکار می‌کند، ساختار شکلی خاص نیست که با صفات ویژه‌ی خود تعریف شود، بل گونه‌ای **وضعیت** است، شکلی یا درجه‌ای از حضور و کشش».[۹۴] نظم صوری واژگان یا شکل‌گیری زبانی شعر، بسنده نیستند تا ساختار شعری را توضیح دهند، عنصر سوم و تعیین کننده‌ای که حتی در غیاب دو عنصر دیگر کار می‌کند، حضور و آشکارگی شاعرانه است. به‌گونه‌ای **ناگهانی** سخن بارها تجریدی‌تر، ژرفتر و پرمعناتر می‌شود و این نتیجه‌ی گونه‌ای «رسم شاعرانه» است که پژوهش ساختاری شعر می‌کوشد تا این راه و رسم را بیابد. مهمترین نکته در این رسم شاعرانه، کلیت منسجم و یکدست شعر است. زبان هرروزه از این کلیت بی‌نیاز است، چرا که خود بخشی از «وضعیتی پیچیده» است و معنایش را از آن وضعیت به‌دست می‌آورد. اما شعر «جهانی بسته» است جهانی که به گفته‌ی یاکوبسن، واژگان در آن ارزش «درخود» دارند. بی‌اشارتی به مدلول، بی‌دلالت معنایی، واژه‌اند و بس؛ و ساختار مرکزی شعر را همین فقدان دلالت معنایی می‌سازد. تودورف خواندن شعر را همچون پژوهش دائمی و تلاش برای کشف ساختاری مرکزی دانسته است که بر تمامی متن حاکم است، و بارت شرح داده است که در شعر جدید، واژگان گونه‌ای تداوم صوری می‌آفرینند که موارد اندیشگر و عاطفی بدون آن اساساً طرح نمی‌شوند. این تداوم همان ساختار مرکزی است. نکته‌ی دیگر در «راه و رسم شاعرانه» که به مفهوم وحدت درونی وابسته است، مدلول شعر است. شعر گفتن به معنای آفرینش ساختاری کلامی است که گوهری را در خود پنهان کرده باشد. خواه بتوان آن را همخوان با تجربه دانست و خواه نتوان. از این‌رو، خواندن شعر در حکم تلاش برای یافتن درونمایه‌ی نهانی و اصلی شعر است

(مکاشفه‌ای که جویس آن را به پیروی از توماس قدیس تجلی می‌نامید.)

کریستوا در کتاب **انقلاب زبان شاعرانه** این رسم‌های «آشکارگی شاعرانه» را در شعر جدید یافته است. عنوان دوم کتاب «پیشروان نوگرایی در پایان سده‌ی نوزدهم» است. کتاب به‌گونه‌ای خاص به اشعار لوتره آمون و مالارمه اختصاص دارد؛ دو شاعری که آگاه بودند که شعر «خطر کردن در زبان» است. فصل آغازین کتاب «مبانی نظری» خاصه نخستین بخش آن «نشانه‌شناسی و نماد» مبانی روش‌شناسیک کار کریستوا را آشکار می‌کند. او زبان را موضوع کنش یک «خودمتعالی» (درست به معنایی که هوسرل طرح کرده بود) می‌داند و حکم هوسرل را با این بحث بنونیست همانند می‌شناسد که «فاعل زبانی یک خودمتعالی است که همواره درجریان مکالمه از خویشتن فراتر می‌رود».[۹۵] در این کتاب نخستین نشانه‌های فرارفتن کریستوا از «نشانه‌شناسی ادبی» را می‌توان دید، کاری که در سه کتاب مهم بعدی او دنبال شده است.[۹۶]

نیروهای بیزاری (۱۹۸۰) نمایشگر تاثیر ژرف فروید بر روش کار کریستواست. تاثیری که صرفاً به قلمرو روش‌شناسی محدود نمی‌شود، بل گوهر و بنیان بحث را تعیین می‌کند. بررسی حس بیزاری از خود، و تحقیر نفس خویشتن در برابر آنچه «موضوع بیزاری» خوانده می‌شود، آغازگاه بحث روانکاویک کتاب کریستواست. او پس از این بحث، به یافتن نمونه‌ها و مثال‌های اصلی در آثار داستایفسکی، لوتره آمون، پروست، آرتو و به‌ویژه لویی فردیناند سلین پرداخت. فصل نخست کتاب در مورد کشف دنائت در خویشتن است. پیدایی حس انزجار، به لحظه‌ای بازمی‌گردد که در «موضوع» دلالت بر چیزی نیابم. سنگی مسطح که گور می‌خوانیم نشانه‌ای است از مرگ و در ما حس پذیرش می‌آفریند، اما قطره‌ای خون، دلالتی بر مرگ نیست. یک جسد آنجا که دلالتی آشکار بر چیزی جز مرگ است (مثلاً نشانه‌ای است بر خشونت، چنانکه باتای از اجساد مثله‌شده‌ی انقلابی‌های چینی یاد کرده است) در ما انزجار می‌آفریند و در آن گونه‌ای یکی شدن در دو تحقیر را می‌یابیم. تنها با فاصله گرفتن از «من» می‌توان انزجار از خویشتن را شناخت؛ یعنی در تمایز میان درون با بیرون.[۹۷] آشکارا در اندیشه‌ی دینی بیزاری ناشی از دنائت، با سرپیچی از قانون مقدس خدایی یعنی در ارتکاب گناه نهفته است. اما در جهان جدید خاصه پس از بحران مسیحیت، انزجار از چارچوب بسته‌اش در **کتاب مقدس** بیرون آمد و گونه‌ای بیان تازه در موارد دلالت‌ناپذیر یافت. از این‌روست که بررسی بیان زیبایی‌شناسیک آن در رمان‌های داستایفسکی چنین اهمیت دارد.[۹۸] به گمان کریستوا **تسخیرشدگان** میان آثار داستایفسکی کاملترین و دقیق‌ترین بیان انزجار را ارائه می‌کند. در جریان خواندن این رمان، خواننده با

گذر از حدود اخلاقی، اجتماعی و دینی، از خویشتن منزجر می شود. در این حالت چنین می پنداریم که «غیرانسانی» شده ایم. کریستوا به یاری مثال هایی از رمان **تسخیرشدگان*** نشان داد که داستایفسکی انزجار جنسی، اخلاقی و دینی را در گذر از قوانین پدرسالاری می یافت.[۹۹] اما در آثار پروست این انزجار در سویه هایی «اروتیک تر» جلوه می‌کند. اینجا انزجار زمینی تر است و جنبه‌ی انسانی بیشتری یافته است. پروست گونه‌ای انزجار نهفته در ناخودآگاه هرکس نسبت به کنش جنسی و عشق جسمانی را کشف کرده است. کریستوا از **یولیسس** جویس مثال می‌آورد که آنجا هم به گونه‌ای بیزاری از بدن زن، به اکراه از «جسم مادرانه» تبدیل می‌شود. و این بیزاری به شیوه‌ای خاص از نگارش می‌رسد که به نظر کریستوا در آثار سلین تکرار شده است: با نفرت نوشتن.[۱۰۰] کریستوا از بورخس یاد کرده است که داستان به چشم او سرگیجه و بهت است، نه ایقان. همواره جستجویی پلیسی است در پی هدفی. درحالیکه ایقان موجد انزجار است. بیهوده نبود که بورخس از هر شکل «باور» در هراس بود. آنتونن آرتو هم از «ایقان مرگ که باور را تحمیل می‌کند» در هراس بود. کریستوا یادآور شده است که در اندیشه‌ی آرتو هر «من» همواره در محاصره‌ی اجساد است.[۱۰۱] کریستوا نوشته است که «این متون ادبی متفاوت، انواع انزجار را نشان می‌دهند، انواعی که بی شک از ساختارهای روانی متمایز برخاسته اند.» به هدف شناخت یکی از این انواع، در بخش آخر کتاب، به تفصیل مفهوم انزجار در آثار سلین را دنبال کرده است. جدا از شش مقاله ای که به آثار سلین اختصاص یافته اند، پاره‌های دیگر کتاب شرح **موارد نهی شده** است: بحث فروید در آسیب‌شناسی روانی، به‌ویژه مورد «هانس کوچک»، بحث فروید درباره‌ی انواع «تابو»، بحث انسانشناس انگلیسی مری دوگلاس «که برای نخستین بار نظامی نمادین را از موارد نهی شده‌ی دینی، چونان بازتابی از تمایزها و تضادهای اجتماعی، طرح کرد»؛[۱۰۲] و سرانجام بحث از «نشانه‌شناسی موارد نهی شده» در **کتاب مقدس ۲** که جذابترین بخش کتاب است.

کتاب بعدی کریستوا **قصه‌های عشق** به سال ۱۹۸۳ منتشر شد. این کتاب، به سرعت کتاب رولان بارت **قطعاتی از سخنی عاشقانه** را به یاد می‌آورد، زیرا موضوع مشترک هردو «سخن عاشقانه» است.[۱۰۳] تمایز اساسی در متونی است که این دو نویسنده برگزیده‌اند و نیز در شیوه‌ی نگارش «معمولی» کریستوا، در برابر روش قطعه‌نویسی و ایجاز رولان بارت. در **قصه‌های عشق** کریستوا فرض را بر این گذاشته است که زبان عاشقانه سرشار از استعاره، مجاز و تمثیل است. شاید به همین دلیل روانکاوان هر حکایتی را به سوی قصه‌ای عاشقانه «پیش می رانند».[۱۰۴] کریستوا شرح داده است که شرکت در گفتگویی خودمانی با دخترکانی

نوجوان به او آموخت که به هررو عاشق محکوم به تنهایی است. به این دلیل ساده که برقراری همدلی معنوی با دیگران ناممکن است؛ و ما هرگز نخواهیم دانست که دیگری چه تجربه‌ای دارد. زبان، به این اعتبار، ابزار ایجاد رابطه نیست. حتی در تجربه‌ی شخصی هم درمی‌یابیم که گذر از خویشتن برای دیگری، بیان ناکردنی و یا به عبارت بهتر «به زبان نیامدنی» است. ناتوانی گفتاری ما، در ساده‌ترین و نخستین نکته، یعنی بیان اینکه از عشق چه «می‌طلبیم» آشکار می‌شود. حتی در نامه‌های عاشقانه، یک «ما»ی دروغین به جای دوسویه‌ی رابطه (من و تو) قرار می‌گیرد. پس عشق که ریشه در طلب لذت دارد، سرانجام به یکی از این دو قطب می‌رسد: یا به نارسی‌سیسم، یعنی آرمانی کردن خویشتن، و یا به آرمانی کردن دیگری. اما «من» در حالت دوم، همچنان فراموش نمی‌شود.[۱۰۵] عشق همواره در سخن فلسفی فردگرا باطل دانسته می‌شود؛ و از این سخن حذف می‌شود، اما در سخن عارفانه، جنبه‌ی مرکزی می‌یابد. فروید شاید نخستین فردگرایی بود که عشق را مرکز کارش دانست، هرچند این کار را به سودای رسیدن به هدفی انجام داد که یکسر در چارچوب فلسفه‌ی فردگرا جای می‌گرفت.[۱۰۶] در ادامه‌ی پیشگفتار، کریستوا طرحی کوتاه از مباحث کتاب را ترسیم کرد: فصل نخست به تحلیل فروید از نارسی‌سیسم، فصل دوم به پیدایش مفهوم اروس نزد یونانیان و به ویژه بحث افلاتون در این مورد، سپس به «آه او» و مباحث **عهد عتیق** (و البته «غزل غزل‌های سلیمان») اختصاص دارد. در بحث از مفاهیم یهودی، پژوهش های گرشوم شولم راهگشای کار کریستوا بوده است. فصل سوم به موقعیت نارسیس در سخن ادبی پرداخته است، نخستین ظهورش در **مسخ** اووید، نظریه‌ی فلوطین درباره‌ی عشق و آفرینش، تاثیر نظریه‌ی فلوطین بر ادبیات مدرن، به‌ویژه بر مالارمه و والری.[۱۰۷] فصل چهارم به عرفان مسیحی، خاصه آثار برنار قدیس، و توماس قدیس پرداخته است و فصل پنجم درباره‌ی دن‌جووآنی، رومیو و جولیت، مریم مقدس و مفهوم «استابات ماتر» (مادر ایستاده، یا آلام مریم کنار صلیب عیسی مسیح) است. سرانجام فصل ششم شرحی است از کاربرد «نظریه‌ی بیان» در سخن عاشقانه از سده‌های میانه تا رنسانس، و در پایان اشاراتی به بودلر، استاندال، و ژرژ باتای آمده است.

برای آشنایی با روش کریستوا به یکی از مباحث **قصه‌های عشق** دقت کنیم. بحث او از «استابات ماتر» را برگزیده‌ام که به‌گمانم بهترین بخش کتاب است. اساس بحث کریستوا دو کتاب است که شرح آنها در حاشیه‌ی صفحات **قصه‌های عشق** آمده است: برگردان فرانسوی متنی از کتاب مارینا وارنر به نام **اسطوره وپرستش مریم باکره** که در لندن به سال ۱۹۷۶ منتشر شده است و متنی از ایلسه باراند به نام تشخّص مادرانه که در پاریس به سال ۱۹۷۷ چاپ شده است.[۱۰۸] کریستوا از چند پرسش آغاز کرده است: چرا سویه‌ی

انسانی مسیح در مناسبت مادر و پسر آشکار می‌شود؟ چرا باکرگی در اسطوره‌ی مریم مقدس چنین اهمیت دارد؟ آیا به این دلیل نیست که دومزیل می‌گوید: باکرگی نشان اقتدار پدری است؟ آیا حق با ژروم قدیس است که «وقتی مرگ نباشد تمایز جنسی هم نخواهد بود»؟ آیا می‌توان گفت که زندگی با مریم مقدس و مرگ با حوا آغاز شده است؟ چرا در **اناجیل** سرگذشت مریم مقدس نیامده است و زندگی او دنبال نشده است؟[۱۰۹] نخستین شعر درباره‌ی تولد مریم مقدس را در پایان سده‌ی دهم راهبی به نام هروس وتیا گاندرشایم، به زبان لاتین سروده است، سپس افسانه‌پردازی‌های زمینی آغاز شد. برنارد دکلروو به سال ۱۱۳۵ مریم را «همچون همسری محبوب» ستایش کرد، به سال ۱۳۸۰ کاترین قدیسه‌ی سی ینا از «ازدواج روحانی» مریم با مسیح سخن گفت و ستایشگر بارداری او شد.[۱۱۰] در آغاز سرود سی و سوم **بهشت** دانته از مریم مقدس چنین یاد شده است: «مادر باکره، دختر پسر خویش»[۱۱۱] و نقش‌های سه‌گانه‌ی زن، یعنی مادر، همسر، دختر در کمال مریم مقدس به چشم می‌آید. کریستوا می‌پرسد که چرا مریم بر جسد مسیح می‌گرید؟ در پرده‌های نقاشی رنسانس که موضوع آنها تصلیب است، او را در حال اشک ریختن می‌بینیم. مگر مریم نمی‌داند که مسیح باز زنده خواهد شد؟ چرا در موسیقی دینی، از رنسانس به اینسو، همواره مادر مقدس می‌گرید؟« به «استابات ماترها» دقت کنیم، خاصه به «استابات ماتر» پرگولزی که آهنگساز در واپسین هفته‌ی زندگی کوتاهش (بیست و شش ساله بود که از وبا مرد) اندوه مریم را به موسیقی درآورد: «سلام مادر، چشمه‌ی عشق». اینجا کریستوا نوشته‌ی ایلسه باراند را در حاشیه‌ی کار خود آورده است که در بیان عشق «تام و کامل» مریم به مسیح است. عشقی که اگر به بیان نمی‌آید، نتیجه‌ی «فقر زبان» است. چرا که «گونه‌ای بیرون شدن از دایره‌ی دلالت و بیانگری» است.[۱۱۲] از همین شرح مختصر فصلی از کتاب کریستوا، آشکار می‌شود که او پا را فراتر از محدوده‌ی نشانه‌شناسی و بررسی ساختاری متون ادبی گذاشته است. البته می‌توان دید که پژوهش‌های نشانه‌شناسیک به کار او آمده‌اند تا در موقعیتی جدید قرار گیرد که امکاناتی گسترده در شناخت «موضوع ادبی» به او می‌دهد.

آخرین کاری که تاکنون کریستوا در زمینه‌ی نظریه‌ی ادبی منتشر کرده است **خورشید سیاه، درباره‌ی افسردگی و مالیخولیا** (۱۹۸۷) نام دارد که بیش از سایر آثارش نمایانگر گسست از ساختارگرایی است. ویژگی اصلی این کتاب اهمیتی است که سخن فلسفی در آن دارد. نگارش درباره‌ی مالیخولیا، ما را به فلسفه نزدیک می‌کند، مگر نه آنکه سقراط فلسفه را «آموختن مردن» می‌دانست و هیدگر هستی را حرکتی به سوی مرگ؟[۱۱۳] کریستوا میان

مالیخولیا و «شور عاشقانه» و از این رهگذر میان دو کتابش **خورشید سیاه و قصه‌های عشق** رابطه‌ای نزدیک می‌بینند و تاکید می‌کند که بررسی نشانه‌شناسیک این دو مبحث دشوار است، چرا که اساس این بررسی فرارفتن از زبان نمادین است، اما این دو بحث از نماد جداناشدنی هستند.[۱۱۴] هرچند کریستوا چندان دربند عنوان روش خود نیست، اما شاید بتوان آن را «تحلیل نمادین» خواند. در ادبیات رسمی سده‌های میانه، اندوه ستایش می‌شد. رنسانس، اما شادی را برتر شناخت، و لذت و اروتیسم را ستایش کرد. از آن پس این «ستایش شادی» به جا ماند و چهره‌هایی چون پاسکال، روسو یا نروال، یعنی ستایشگران اندوه مواردی استثنایی هستند.[۱۱۵] در سده‌های میانه کلیسا اندوهی را که سرچشمه‌ی آن دلبستگی های زمینی باشد، گناه می‌دانست و دانته «جان‌های اندوهگین» را در دوزخ جای داد (همراه کسانی که خود را می‌کشند، و ناامیدان). اما «اندوه معنوی» و «رنج عارفانه» را با عشق به مسیح، مادر و یارانش همراه دانست.[۱۱۶] نمونه‌ی کامل آن را می‌توان در پرده‌ی هلباین «مسیح مرده» یافت؛ پرده‌ای که داستایفسکی با دیدن آن گفته بود: «چگونه پس از دیدن این پرده می‌توان باور کرد که او باز زنده خواهد شد؟» روانکاوی کلاسیک (فروید، ابراهام، کلاین) مالیخولیا را با گونه‌ای بیزاری نسبت به موضوع عشق (موضوع گمشده) همراه می‌بینند. انگار دوپاره‌ایم. بخشی از ما موضوعی (معشوقی) را دوست دارد، و بخشی از آن بیزار است. خواست تملک و مرگ همراه می‌شوند.[۱۱۷] ژاک لاکان بر این نکته تاکید کرد: همواره نیاز با گونه‌ای مالیخولیا همراه است، تملک از آرزوی ویرانگری جداناشدنی است.[۱۱۸] کریستوا نوشته است که این همراهی عشق با نفرت و تملک با ویرانگری، از آغاز در بنیان اندیشه‌ی فروید وجود داشت و سرانجام به نگارش **فراسوی اصل لذت** و طرح «غریزه‌ی مرگ» منجر شد.[۱۱۹] مالیخولیا نه **زمان**، به گذشته و غم غربت وابسته است. کانت می‌گفت که غم غربت اندوه از کف رفتن زمان است و نه مکان؛ دردی است که از رفتن روزگار جوانی احساس می‌کنیم.[۱۲۰] برداشت فروید از «موضوع روان» تایید همین حکم کانت است: موضوع روان رخدادی در خاطره است، و به زمان گمشده باز می‌گردد.[۱۲۱] بازسازی ذهن بر اساس خاطره و تکرار روایت است، پس به زبان وابسته است.

در کتاب **خورشید سیاه** پرده‌ی نقاشی هولباین «مسیح مرده» نقش مهمی دارد. شاهزاده میشکین در **ابله** داستایفسکی می‌گوید که مومنان با دیدن این پرده ایمانشان را از دست می‌دهند، چرا که در این تصویر مسیح «یکسر مرده است.» به‌راستی چنان می‌نماید که پدرش او را رها کرده است. مسیح اینجا زمینی است و مالیخولیای ما از همین شکستن افسانه‌ی تقدس نامیرا ناشی می‌شود، آنچه ما را فرسوده می‌کند این گزین گویه لاتینی است: «مرگ حدّ نهایی همه چیز است».[۱۲۲] ما نمی‌خواهیم به این «حدّ نهایی» باور

بیاوریم، اما چهره‌ی مرده‌ی مسیح در پرده‌ی نقاشی هولباین به ما یادآوری می‌کند که چنین حدّی وجود دارد. برخلاف دیگر پرده‌های رنسانس در اثر هولباین چهره‌ی مسیح آرام نیست، بل نشان از دردهای جسمانی و فرساینده دارد؛ اینجا می‌فهمیم که چرا پاسکال نوشته بود: «مسیح درمانده بود...»[۱۲۳] و چرا عیسی مسیح، شب آخر در باغ زیتون آرام نمی‌گرفت و یاران خود را بیدار می‌کرد: «نفس من از حزن مشرف به موت شده، اینجا بمانید و بیدار باشید».[۱۲۴]

تمامی فصل ششم کتاب **خورشید سیاه** تاویل شعری است از ژرار دونروال به نام «ال دسدیچادو» و اصطلاح «خورشید سیاه مالیخولیا» نیز در این شعر آمده است. کریستوا کوشید تا «چیز گمشده» یا «موضوع مالیخولیا» را در شعر نروال بیابد. ال دسدیچادو نام یکی از سلحشوران شاه‌جان در **آیوانهو** والتر اسکات است، و هم نام قهرمان داستانی از آلن رنه‌لساژ (۱۶۶۸ -۱۷۴۷) به نام **ابلیس جنگلی**.[۱۲۵] در رمان لساژ، ال دسدیچادو پس از مرگ همسر نوجوانش دیوانه می‌شود. کریستوا نوشته است که در برابر واژه‌ی اسپانیایی eldesdichadoواژه‌ی فرانسوی desherite یا محروم از ارث به‌کار می‌رود، و معنای دیگر آن کسی است که اصل و تبار خود را گم کرده باشد.[۱۲۶] این درونمایه، سرچشمه‌ی مالیخولیاست و کریستوا همین گم کردن تبار خویش را درونمایه‌ی هریک از مصراع‌های شعر نروال دانسته است. از سوی دیگر به‌یاد آوریم (هرچند کریستوا اشاره‌ای به این نکته‌ی مهم ندارد) که در واپسین مصراع‌های شعر **سرزمین هرز** تی. اس. الیوت بازگفتی از این شعر نروال آمده است (مصراع ۴۲۹). در آن نروال خود را به شاهزاده‌ای همانند کرده است که کاخ «آکی‌تن» را گم کرده است، «کاخی ویران، نماد سنتی از دست رفته».

روش کار کریستوا در بررسی شعر نروال، شباهت زیادی به روش هرمنوتیک مدرن، به‌ویژه تاویل گادامر از اشعار پل سلان دارد. بنا به تاویل کریستوا، چهره‌ی زنی مقدس یا معشوقه‌ای جاودانی، در شعر پنهان شده است. کریستوا کوشید تا میان اورلیا (زن اثیری رمان نروال) و این زن پنهان در شعر رابطه‌ای بیابد. این زن اثیری مایه‌ی مالیخولیا را طرح می‌کند، درست همچون نقشی که زن در رمان **بوف کور** صادق هدایت دارد. در شعر نروال آمده است: «یگانه ستاره‌ام مرده» و مرگ چونان پایان همگان پیدا می‌شود. کریستوا به شعر مشهور نروال یعنی «مسیح زیتون‌زاران» بازمی‌گردد و یادآور می‌شود که آنجا خطاب به پدر آمده است «تویی آن کس که در خویشتن بازت می‌شناسم؟ ... افسوس که هر چیز با مرگم به آخر می‌رسند.» کریستوا نیهیلیسم ژان پل، نیچه، و داستایفسکی را در این اشعار نروال بازمی‌یابد و به ویژه طنین کلام مشهور ژان‌پل را در «مسیح زیتون‌زاران» بازمی‌شنود: «خداوند مرده و آسمان تهی است/ مویه کن، کودکم/ که تو را دیگر پدری در این دنیا

نیست...»[۱۲۷] سپس کریستوا پیش داستایفسکی بازمی‌گردد و می‌نویسد که فروید از مالیخولیا در آثار داستایفسکی، به معنایی «بالینی و پزشکی» یاد کرده بود. یادآور این همانی که یونانیان میان مالیخولیا و جنون قائل بودند. داستایفسکی در نامه‌ای به مایکوف (۲۷ مه ۱۸۶۹) نوشته بود: «نکته‌ی اصلی اندوه است.» در همین نامه او از دشواری‌های زندگی در اروپا یاد کرده و نوشته بود: «بهار آینده به روسیه باز خواهم گشت»؛[۱۲۸] و در **دفاتر تسخیرشدگان** نوشته بود: «چطور باید نوشت؟ از راه رنج کشیدن و باز هم رنج کشیدن.» رنج همزاد نوشته‌های داستایفسکی است. در **جنایت و مکافات** «رنج و درد از اندیشه‌ی هوشمند، جداناشدنی» دانسته شده‌اند.[۱۲۹] کریستوا، داستایفسکی را با ایوب پیامبر قیاس می‌کند، و برای داستایفسکی هم تحمل رنج و درد، آزمایشی است تا روح و جان آدمی استقلال خود را بازیابد.[۱۳۰] پیشتر دیدیم که کریستوا میان مالیخولیا و شور عاشقانه نسبت می یابد، در اشاره‌اش به ایوب پیامبر اشاره‌ای به این نسبت نمی‌کند. اما در شماری از زیباترین غزل‌های زبان فارسی یعنی غزل‌هایی که مولانا به نام شمس تبریزی سروده است، بارها رنج ایوب با درد عاشقانه‌ای که یعقوب کشیده، همراه دانسته می‌شود. آزمایش آسمانی، به عشق زمینی، نزدیک می‌شود:

«محنت ایوب را، فاقه‌ی یعقوب را
چاره‌ی دیگر نبود، رحمت رحمان رسید.»[۱۳۱]
«ترا هر گوشه ایوبی به هر اطراف یعقوبی
شکسته عشق درهاشان، قماش از خانه دزدیده.»[۱۳۲]
«آن میوه‌ی یعقوبی، وان چشمه‌ی ایوبی
از منظره پیدا شد، هنگام نظر آمد.»[۱۳۳]
«باز درآمد طبیب از در ایوب خویش
یوسف کنعان رسید جانب یعقوب خویش.»[۱۳۴]

در فصل آخر کتاب **خورشید سیاه**، کریستوا درباره‌ی داستان‌های **درد** مارگریت دورا نوشته و آن را محصول زمانه‌ی ما دانسته است که «زمانه‌ی آپوکالیپس است.» و به این نکته افزوده است: «به بیان اگوستن قدیس ما در سلطه‌ی ترس، در تصویر، گام برمی‌داریم».[۱۳۵] کریستوا می‌گوید که شاید به همین دلیل در روزگار ما، سینما چنین اهمیت یافته است، هنر تصاویر نشان از گام زدن ما در زمانه‌ی (و در قلمرو) ترس‌ها و دلهره‌ها دارد؛ و از یاد نبریم که مارگریت دورا خود سینماگری برجسته است و در تمامی آثار سینمایی او (خواه فیلم‌هایی که خود ساخته است و خواه فیلمنامه‌هایی که نوشته) مالیخولیا، ترس و اضطراب

نقش مهمی دارند. کریستوا می‌نویسد که امروز مالیخولیا تبدیل به انگیزش یک «نظریه‌ی بیان تازه» شده است؛ و تاکید می‌کند که تجربه‌ی دورا، با نیستی، به معنایی شاعرانه، چنانکه در آثار پل والری یافته است، و نه به معنای فلسفی، سروکار پیدا می‌کند و از این‌رو، مالیخولیا مطرح می‌شود. در آغاز بحث از دورا، کریستوا دو بازگفت از او آورده است: «درد یکی از مهمترین چیزها در زندگی من است.» (درد) و «به او گفتم که در سال‌های کودکی دردهای مادرم همه‌ی رویاهای من بود» (محبوب) کریستوا می‌گوید که این آغاز بحث است، چون ما تازه دانسته‌ایم که مالیخولیا تبدیل به انگیزه‌ی پنهان نظریه‌ی بیان تازه‌ای شده است.

یادداشت‌های فصل دهم

1. G. Genette, *Figures*, Paris, 1966.
   G. Genette, *Figures II*, Paris, 1969.
   G. Genette, *Figures, III*, Paris, 1972.
2. G. Genette, *Mimologiques*, Paris, 1976.
3. G. Genette, *Palimpsestes*, Paris, 1978.

   عنوان کتاب به معنای ورقه‌هایی از چرم ــ نسبتاً شفاف ــ است که روی آن می‌توان نوشت و بعد نوشته‌ها را پاک کرد.
4. G. Genette, *Introduction a l'architexte*, Paris, 1979.
5. G. Genette, *Seuils*, Paris, 1987.

۶. ژنت تلاش زیادی برای شناساندن ریشه‌های نظریه‌ی بیان کلاسیک کرده است. پیشگفتاری که او به کتاب پیر فونتانیه **مجازهای سخن** (۱۸۳۰) نوشته است نقش زیادی در طرح مجدد مباحث نظریه‌ی بیان، به‌ویژه درک از استعاره در حدّ نام یا واژه داشته است:

   P. Fontanier, *Les figures du discours*, ed. G. Genette, Paris, 1968.

7. Lodge, D. ed, *Modern Criticism and Theory, A Reader*, London, 1988, p. 62.
8. G. Genette, *Figures*, vol. 3, pp. 68-69.
9. G. Genette, *Figures*, vol. 1, pp. 145-170.
10. *Ibid.*, p. 146.
11. *Ibid.*, pp. 146-147.

12. *Ibid.*, p. 149.

۱۳. ژنت خواننده را به کتاب ارلیش رجوع می‌دهد:

V. Erlich, *Russian Formalism, History* Yale.u.p., 1981, pp. 188-189.

14. G. Genette, *op.cit.*, p. 155.

15. *Ibid.*, p. 156.

16. *Ibid.*, p. 157.

۱۷. مقاله‌ی ژرژ پوله در نشریه‌ی زیر چاپ شده است:

Les léttres nouvelles, 24 juin 1959.

18. G. Genette, *op.cit.*, p. 159.

19. *Ibid.*, p. 160.

20. G. Genette, *Palimpsestes*, p. 452.

21. G. Genette, *Figures*, vol. 1, p. 161.

22. *Ibid.*, pp. 161-162. n.

ژنت دو صفحه‌ی بعد از قول بورخس می‌نویسد: «شاعر بزرگ، آن کس است که می‌یابد، نه آن کس که اختراع می‌کند».

23. *Ibid.*, pp. 192-193.

24. *Ibid.*, p. 192.

25. T. Todorov, "Synecdoques", T. Todorov et al, *Sémantique de la poésie*, Paris, 1979, p. 14.

26. *Ibid.*, p. 19.

27. M. Proust, *Essais et articles*, Paris, 1971, p. 586.

28. M. Proust, *A la recherche du temps perdu*, Paris, 1954, vol. 3, p. 895.

29. G. Genette, *Figures*, vol. 1, p. 40.

۳۰. به ترتیب در برابر Narration, Histoire, Récit .

۳۱. Diégese جهان مکانی-زمانی داستان است. ریشه‌ی یونانی واژه به همین معنا در نظریه‌ی ادبی ارسطو آمده است. در رمانی که می‌خوانیم، هرچه حدس می‌زنیم که فراتر از طرح رمان، در داستان نهایی آن وجود دارد، عنصری است diégetiqe . در فیلمی سینمایی عنوان‌بندی، قاعده‌ی تدوین، قاعده‌ی محو تصاویر، موسیقی متن (که بنا به منطق روایت به گوش شخصیت‌ها نمی‌رسد، اما تماشاگر آن را می‌شنود)، قاعده‌ی صداگذاری و... عناصری هستند غیرداستانی (فارغ از موقعیت زمان- مکانی) و آن‌ها را A diégetique می‌خوانند. این اصطلاح را اتین سوریو، به سال ۱۹۴۸ در نوشته‌های سینماییش به کار برد، سپس در آثار ساختارگرایان به کار رفت.

32. G. Genette, *Figures*, vol. 3, p. 74.

33. T. Todorov ed.*Théorie de la littérature*, Paris, 1966, pp. 54-55.

34. G. Genette, *op.cit.*, pp. 67-267.

35. *Ibid.*, p. 126.

۳٦. **کومبره**: ۱۸۰ صفحه برای ده سال/ **یک عشق سوان**: ۲۰۰ص برای حدود دو سال/ **ژیلبرت**: ۱٦۰ص برای حدود دو سال/ (دو سال فاصله)/ **بالبک، یک**: ۳۰۰ص برای سه تا چهار ماه/ **گرمانت**: ۷۵۰ص برای دو سال (اما ۱۱۰ص برای مهمانی دو تا سه ساعته، ۱۵۰ص برای شام دوساعته، ۱۰۰ص برای مهمانی پرنسس)/ **بالبک، دو**: ۳۸۰ص برای شش ماه (۱۲۵ص برای یک مهمانی)/ **آلبرتین**: ٦۳۰ص برای هجده ماه (۳۰۰ص برای دو روز، ۱۳۵ص برای کنسرت)/ **ونیز**: ۳۵ص برای چند هفته/ (فاصله‌ای نامشخص: حداقل چند هفته)/ **تانسونویل**: ٤۰ص برای «چند روز»/ (فاصله‌ای ۱۲ ساله)/ **جنگ**: ۱۳۰ص برای چند هفته (بیشتر آن شرح گردش شامگاهی در پاریس و خانه‌ی ژوپین)/ **پیش از ظهر در سالن گرمانت**: ۱۹۰ص برای دو تا سه ساعت:

G. Genette, *op.cit.*, p. 127.

مرجع ژنت چاپ سه جلدی **پلیاد** (۱۹۵٤) است.

37. *Ibid.*, p. 145.

۳۸. **ژان سانتوی** نخستین طرح **در جستجوی زمان از دست رفته** است که پروست آن را در فاصله‌ی سال‌های ۱۸۹۵ تا ۱۸۹۹ نوشت؛ و به سال ۱۹۵۲ برای نخستین بار منتشر شد.

39. G. Genette, *op.cit.*, p. 256.

40. *Ibid.*, pp. 225-227.

41. G. Genette, *Fiqures*, vol. 2, pp. 71-100.

42. W. Shakespeare, *The Complete Works*, eds. S. Wells, C. Taylor, Oxford, 1986, p. 387.

در ادامه می‌بینیم که رومیو هم چون جولیت چه‌آسان از همه چیز می‌گذرد: «نمی‌دانم چگونه نامم را به تو بگویم، فرشته‌ی من. از این نام که دشمن توست بیزارم. نوشته اگر می شد، هزار پاره‌اش می‌کردم» (ص ۳۸۸).

43. G. Genette, *Figures*, vol. 2, p. 72.

44. *Ibid.*, p. 77.

در فیلم روبرتو روسلینی وانینا وانینی، در پایان وانینا به صومعه می رود و تارک دنیا می شود.

45. G. Genette, *Introduction a l'architéxte*, Paris, 1979.

این مقاله همراه با مقاله‌های مهمی از نویسندگان آیین‌های دیگر نقد و نظریه‌ی ادبی در مجموعه‌ی زیر آمده است:

G. Genette et al, *Théories des genres*, Paris, 1986, pp. 89-160.

٤٦. یکی از مهمترین آثار در مورد «ژانرهای ادبی» کتاب مشهور کاته هامبورگر با عنوان **منطق ژانر ادبی** است:

K. Hamburger, *Logique du genres littéraires*, Paris, 1986.

این کتاب در حکم مکمل نظریه‌ی ژنت است. فصل نخست آن «اساس زبانشناسیک» به دقت مناسبت زبانشناسی و «ژانرهای ادبی» را روشن می‌کند (ص‌ص ۶۸-۲۹) فصل سوم دو ژانر اصلی ادبی (تغزلی و ترکیبی) را ازهم جدا می‌کند.

47. R. Wellek and A. Warren. *Theory of Literature*. London. 1978. pp. 227- 228.

48. J. Joyce. *The Portable James Joyce*. New york. 1977. pp. 482- 483.

49. M. Beebe. "Joyce and Aquinas". *Philosophical Quarterly*. 36. 1957.

50. G. Genette. *Palimpsestes*. p. 9.

51. M. Riffaterre. "La trace de intértexte" *La pensée*. octobre 1980.

۵۲. متن متاخر یا پیش‌متن در برابر hypertexte و متن متقدم یا پس‌متن در برابر hypotexte. ژنت پیشوندهای hyper و hypo را با توجه به ریشه‌ی یونانی آنها به کار گرفته است. نخستین از ریشه‌ی «هوپر» یونانی به معنای جلو و دومی از واژه‌ی «هوپو» یونانی به معنای عقب. در زبان‌های اروپایی امروز، پیشوند hyper به معنای بیش از حدّ می‌آید که این معنا مورد نظر ژنت نیست.

53. G. Genette. *op.cit.*, p. 12.

54. *Ibid.*, pp. 438-439.

55. *Ibid.*, pp. 451-452.

56. J.L. Borges. *Fictions*. Paris. 1974. pp. 63-74.

57. *Ibid.*, pp. 71-72.

برای درک موقعیت جمله‌ی سروانتس نگاه کنید به:

Cervantes. *Don Quixote*. tran. J.M. Cohen. London. 1978. p. 78.

58. J.L. Borges. *op.cit.*, p. 73.

۵۹. **یولیسس** عنوان لاتین نام یونانی اودیسئوس است، که به فارسی (با توجه به تلفظ فرانسه) اولیس ترجمه شده است. عنوان کتاب جویس را به تلفظ انگلیسی می‌توان به یولیسز نیز برگرداند، اما تاکید جویس واژه‌ی لاتین بوده است.

60. G. Genette. *op.cit.*, p. 8.

اشاره به دو ناقد سرشناس، اشاره به پیشنهاد آن‌هاست که فصول **یولیسس** را به ادیسه‌ی هومر مرتبط می‌کند. استوارت گیلبرت در بخش دوم کتاب **یولیسس جیمز جویس** (چاپ نخست ۱۹۳۰) این طرح را پیش کشید:

Gilbert. S. *James Joyce's "Ulysses"*. London. 1969. pp. 76-82.

ریچارد المن در شرحی بر **یولیسس** به نام **یولیسس بر لیفی** (لیفی نام رودخانه‌ای است که از دابلین می‌گذرد) این طرح را کامل کرد:

R. Ellmann. *Ulysses on the Liffey*. London. 1974. pp. 118-123.

61. G. Genette. *op.cit.*, pp. 18-19.

62. *Ibid.*, pp. 17-18.

فیلیپ رژه از این کار تقلید کرده و کتابی نوشته است با عنوان **رولان بارت، رمان** (۱۹۸٦).

63. *Ibid.*, p. 32.

(در عنوان رمان به جای Prise آمده Prose).

64. *Ibid.*, p. 45.

65. *Ibid.*, p. 48.

نام اصلی شاعر الکسیس لژه بود؛ پرس نام قدیم ایران برای فرانسویان بود.

66. *Ibid.*, p. 33.

٦٧. برگزیده‌ای از مقاله‌های این کتاب (به گزینش خود کریستوا) در سال ۱۹۷۸ به چاپ رسیده است که ماخذ بازگفت‌هایی است که در این فصل آمده‌اند:

J. Kristeva, *Sémioticke*, Paris, 1978.

68. J. Kristeva, *Le texte du roman*, La Haye, 1970.

69. J. Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Paris, 1974.

70. J. Kristeva, *Polylogue*, Paris, 1977.

71. J. Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, 1980.

72. J. Kristeva, *Histoires d'amour*, Paris, 1983.

73. J. Kristeva, *Soleil noir, dépression et mélancolie*, Paris, 1987.

74. J. Kristeva, *Etrangers a nous-memes*, Paris, 1988.

75. Unheimlich.

76. J. Kristeva, *Sémiotike*, p. 118.

77. *Ibid.*, p. 120.

78. *Ibid.*, p. 52.

79. *Ibid.*, p. 54.

80. R. Barthes, *S/Z*, Paris, 1976, p. 16.

81. J. Kristeva, *Sémiotike*, p. 146.

82. J. kristeva, *La révolution du langage poétique*, pp. 383-389.

در تولید متن و خواندن آن قاعده‌ی مناسبات بینامتنی (هرچند به اشکال متفاوت) کار می‌کند. به هنری جوانتر از روایت ادبی دقت کنیم: در سینما، لومی‌یر، مه‌لیس و حتی گریفیث، شاید مصداق نشانه‌ها را در جهان بیرون می‌یافتند. واکنش تماشاگران (مثال مشهور واکنش به قطار لومی‌یر) نشان می‌داد که آنان نیز دستکم تا حدودی هر نشانه را به جهان خارجی مرتبط می‌یافتند. اکنون برای ویم وندرس نشانه‌ی سینمایی، اشارتی است به «تاریخ سینما»؛ و مصداق عناصر اثر در مناسبتی بینامتنی دانسته می‌شود. آن زمان شاید هر نشانه (از درختی تا رابطه‌ای عاشقانه) ارجاعی به دنیا هم بود، اکنون، اما، یکسر ارجاعی است «به فیلم‌هایی که پیشتر دیده‌ایم.»

83. J. Kristeva, *Sémiotike*, pp. 208-245.

84. M. Proust, *A la recherch du temps perdu*, vol. 2, p. 406.
85. R. Barthes, *S/Z*, p. 25, p. 211.
86. *Ibid.*, p. 211.

۸۷. نگاه کنید به مقاله‌ی تودورف در:

Communications, no. 11, 1968, pp. 1-4.

88. Aristotle, *The Works, Rhetorica/ Poetica*, trans. W.D. Ross, Oxford, 1971, 1448a.
89. D. Diderot, *Jaques fatalist et son maitre*, Paris, 1966, p. 285.

ریشه‌ی این جدایی از «داستان گفتن» و «حضور نویسنده در اثر» را باید در **تریسترام شاندی** اثر استرن یافت. رابطه‌ی آثار داستانی دیدرو با رمان استرن یکی از بهترین مثال‌ها در «مناسبات بینامتنی» است. نگاه کنید به مبحث «پیچیدگی رمانسک» در:

P. Saint-Amand, *Diderot, le labyrin the de la relation*, Paris, 1983, pp. 110-117.

90. L. Wittgenstein, *Zettel*, Oxford u.p., 1967, p. 28.
91. J. Cohen, *Structure du langage poétique*, Paris, 1966, p. 76.
92. R.M. Rilke, *Correspondance avec Marie de la Tour et Taxis*, Paris, 1988, p. 109.
93. C. Brooks, *The Well-Wrought Urn*, New york, 1947, p. 3.
94. G. Genette, *Figures*, vol. 2, p. 150.
95. J. Kristeva, *La revolution du languge póetique*, pp. 17-18.

۹۶. از جنبه‌ای خاص گسست کریستوا از روش نشانه‌شناسی در کتاب **چندگونه‌شناسی** یافتنی است:

J. Kristeva, *Polylogue*, Paris, 1977.

این کتاب درباره‌ی ساختن نماد در سخن ادبی و نیز در نقاشی است.

97. J. Kristeva, *Pouvoirs de lhorreur*, p. 15.
98. *Iibd.*, p. 25.
99. *Ibid.*, pp. 25-27.
100. *Ibid.*, pp. 29-31.
101. *Ibid.*, p. 33.
102. *Ibid.*, p. 81.

۱۰۳. نام کتاب سومی را هم باید به این دو اثر افزود، هرچند شهرت اینها را ندارد: کتاب آلن فینکل کروت به نام **دانایی عشق**. فینکل کروت زیر تاثیر امانوئل لویناس جنبه‌ی مهم «حضور دیگری» را در «سخن عاشقانه» برجسته کرده است. فصل «چهره‌ی محبوب» کتاب او موضوع جالبی است برای قیاس روش کارش با روش ساختارگرایان:

A. Finkielkraut, *La sagesse de l'amour*, Paris, 1988, pp. 47-81.

104. J. Kristeva, *Histoires damour*, p. 9.

105. *Ibid.*, p. 16.

106. *Ibid.*, pp. 17-18.

۱۰۷. فلوطین، **دوره آثار**، ترجمه م.ح. لطفی، تهران، ۱۳۶۶، ص‌ص ۳۷۵- ۳۵۹.

108. J. Kristeva, *histoires d'amour*, pp. 296- 327.

M. Warner, *Alone of All Her sex, The Myth and Cult of Virgin Mary*, London, 1976.

I. Brand, *Le maternel singulier*, Paris, 1977.

109. J. Kristeva, *op.cit.*, p. 301.

۱۱۰. شمایل کاترین قدیسه‌ی سی‌نیا که پیرو دلا فرانسچکا ترسیم کرده در معبد مدنترکی ایتالیا، هر ماه موضوع آیینی مقدس است که زنان نازا شمع به‌دست از او تقاضای فرزند می‌کنند. در آغاز فیلم آندری تارکوفسکی به نام **نوستالگیا** اشاره‌ای به این مراسم آمده است و در فیلم شمایل قدیسه‌ی سی نیا نقش مهمی دارد.

111. "Vergina madre, figlia del tuo figlio."

112. J. Kristeva, *op.cit.*, p. 316.

113. J. Kristeva, *Soleil noir*, p. 14.

114. *Ibid.*, p. 15.

کریستوا می‌نویسد: «هر نگارش عاشقانه تخیّلی مالیخولیایی را به گونه‌ای گریزناپذیر همراه دارد».

115. *Ibid.*, p. 16.

116. *Ibid.*, pp. 17-18.

117. *Ibid.*, pp. 20-21.

118. J. Lacan, *L'ethique de la psychanalyse*, Paris, 1986, p. 58.

این کتاب متن درس لاکان در نهم دسامبر ۱۹۵۹ است.

119. J. Kristeva, *op.cit.*, p. 26.

۱۲۰. بازگفتی است نه‌چندان دقیق از کتاب کانت به نام **انسانشناسی از دیدگاهی پراگماتیک**، کریستوا از مقاله‌ی «مفهوم نوستالژی» نوشته‌ی استاروبینسکی نقل کرده است (ص ۷۱). ترجمه‌ی دقیق این بازگفت در ترجمه‌ای که میشل فوکو از کتاب کانت انجام داده یافتنی است:

Kant. E, *Anthropologie du point de vue pragmatique*, trans.M. Foucault, Paris, 1964.

حاشیه‌ای ناگزیر: بهترین اثری که در زمینه‌ی نوستالژی خوانده‌ام کتاب زیر است:

V. Jankélévitch, *L'irréversible et la nostalgie*, Paris, 1983.

نوستالژی به زمان مرتبط می‌شود و نه به مکان، به عبارت بهتر مکان را از راه زمان می‌شناسد.

121. J. Kristeva, *op.cit.*, p. 71.

122. *Ibid.*, p. 135.

123. B. Pascal, *Pensées*, ed. L. Brunschvigg, Paris, 1976, p. 277.

۱۲۴. **عهد جدید**، انجیل مرقس، باب ۱۴، آیه ۳۴.

۱۲۵. **ابلیس جنگلی** (۱۷۰۷) رمانی است هزل‌آمیز درباره‌ی غولی که از بطری رها شده است و از درون جامی سحرآمیز زندگی اجتماعی مادرید (و درواقع پاریس) را می‌نگرد.

126. J. Kristeva, *op.cit.*, p. 156.

127. *Ibid.*, p. 174.

128. *Ibid.*, p. 186.

129. *Ibid.*, p. 191.

130. *Ibid.*, p. 195.

۱۳۱. **کلیات شمس یا دیوان کبیر**، تصحیح ب. فروزانفر، تهران،۱۳۵۵، ج ۲، ص ۱۹۹.

۱۳۲. **پیشین**، ج ۵ ص ۱۱۴.

۱۳۳. **پیشین**، ج ۲ ص ۴۷.

۱۳۴. **پیشین**، ج ۳ ص ۱۱۴.

135. J. Kristeva, *op.cit.*, p. 232.n.

فصل یازده

نشانه و تاویل: اکو

... که اگر کسی بر آنها بیفزاید، خدا بلایای مکتوب در این کتاب را بر وی خواهد افزود.

مکاشفه‌ی یوحنای رسول.

۱

اومبرتو اکو به سال ۱۹۳۲ در اله‌ساندریا در «پیه‌مون» ایتالیا متولد شد. در دانشگاه تورینو درس خواند و به سال ۱۹۵٤ دانشنامه‌ی فلسفه گرفت؛ و رساله‌ای با عنوان **مسائل زیبایی‌شناسی در اندیشه‌ی توماس قدیس** نوشت که دو سال بعد منتشر شد.[۱] به سال ۱۹۵۹ کتاب **تکامل زیبایی‌شناسی سده‌های میانه** را منتشر کرد، کتابی که در حکم تکامل مباحث رساله‌ی پیشین اوست. کتاب سوم او در این مورد حدود سی سال بعد منتشر شد: **هنر و زیبایی در زیبایی‌شناسی سده‌های میانه** (۱۹۸۷). اکو از سال ۱۹۶۱ در دانشگاه‌های تورینو، میلان، فلورانس و بولونیا فلسفه و نشانه‌شناسی تدریس کرد. کتابی که شهرت او را آغاز کرد **اثر گشوده** نام دارد؛ که به سال ۱۹۵۸ به پایان رسید، اما در ۱۹۶۲ منتشر شد و موضوعش هنر مدرن است.[۲] اکو به سال ۱۹۶۵ مقاله‌ای طولانی درباره‌ی زیبایی‌شناسی جیمز جویس با عنوان **از مجموعه‌ی الهیات تا** Finnegans Wake نوشت که همراه با برگردان فرانسوی **اثر گشوده** منتشر شد و سال‌ها بعد به‌گونه‌ای کاملتر به زبان انگلیسی چاپ شد: **زیبایی‌شناسی آشوب: سده‌های میانه‌ی جیمز جویس**.[۳] اکو در سال ۱۹۶٤ مجموعه‌ای با عنوان **آپوکالیپس و کمال** منتشر کرد که آغاز بحث اوست درباره‌ی «هنر مردمی». در سال‌های بعد او چند مجموعه از مقاله‌هایی کوتاه درباره‌ی «هنر مردمی» منتشر کرد: **اخبار کوتاه** (درباره‌ی اخبار روز در رسانه‌های همگانی)، **شیوه‌ی خانه‌سازی**، **در کناره‌ی امپراتوری**، و **سال‌های اشتیاق** که تمامی این مقاله‌ها در مجموعه‌ای به زبان فرانسوی منتشر شده‌اند.[٤] بیشتر این نوشته‌های کوتاه در مورد مسائل زندگی هرروزه (فوتبال، تروریسم، مُد لباس، تلویزیون، تازگی‌های فن‌آوری، سواری‌های جدید و غیره) و در روزنامه‌ها و مجله‌های ایتالیایی منتشر شده‌اند. روش کار اکو نشانه‌شناسی است و در این زمینه مهمترین کارهای فکریش شکل گرفته و نوشته شده‌اند. **رساله‌ای درباره‌ی نشانه‌شناسی همگانی** که به سال ۱۹۷۵ منتشر شده است؛ مشهورترین کار او درباره‌ی نشانه‌شناسی است.[۵] پیشتر

ساختار غایب را با عنوان دوم «درآمدی به پژوهش نشانه‌شناسی» در ۱۹۶۸ منتشر کرده بود[۶] به سال ۱۹۷۹ کتابی با عنوان لاتین Lector in fabula (**خواننده در داستان**) منتشر کرد که اساس نظریاتش در مورد خواندن متن است؛[۷] نظریاتی که تا حدودی به مباحث هرمنوتیک ادبی نزدیک است. یکی از تازه‌ترین آثار اکو درباره‌ی نشانه‌شناسی کتابی است با عنوان **نشانه‌شناسی و فلسفه‌ی زبان.**[۸] اکو با سنت فلسفه‌ی تحلیلی به‌خوبی آشناست، دنباله‌روی عقاید پیرس است و به مباحث سوسور و پیشروان «آیین ژنو» انتقاد دارد.

میان پیشروان نشانه‌شناسی جدید و ساختارگرایی ادبی، اکو و ژولیا کریستوا رمان‌نویس نیز هستند. اکو پنجاه سال داشت که **نام گل سرخ** را منتشر کرد. رمان پرفروشی که او را مشهور کرد. شش سال بعد رمان بعدی او **آونگ فوکو** منتشر شد، با شتاب فروشی همسان رمان نخست. بدین‌سان اکو به نویسنده‌ای «همه‌پسند» تبدیل شد؛ و خود در گفتگویی شرح داد که چندان تعارضی میان «هنر مدرن» و «هنر مردمی» نمی‌بیند، یعنی برخلاف آدورنو، هریک را بیان گونه‌ای از واقعیت‌های روزگار ما به حساب می‌آورد.[۹] اکو در آثار نشانه‌شناسیکش نیز از موسیقی لوچیانو بریو، رمان‌های جویس و فیلم‌های آنتونیونی، با همان علاقه‌ای یاد کرده است که از داستان‌های مصوّر، رمان‌های پلیسی و مجموعه‌های تلویزیونی.

نام گل سرخ رمانی پلیسی است که حوادثش در سده‌ی چهاردهم یعنی واپسین ایام سده‌های میانه در معبدی قدیمی رخ می‌دهد. قهرمان رمان کتابخانه‌ای است که در قلب این معبد پنهان است، و شاید بهتر باشد که بگوییم قهرمان رمان دانش است، و کنش‌های شخصیت‌های داستان نمایانگر موقعیت دانش در روزگار دگرگونی هاست. زمان حوادث داستان، روزهایی است که ارزش‌های مسلط و کهن بی‌اعتبار می‌شوند و جوانه‌های فردگرایی و انسان‌گرایی آشکار گشته‌اند. اشارات فراوان کتابه به آپوکالیپس و پایان جهان و زمان، ریشه در دگرگونی‌های آن ایام دارند، اما به صراحت دوران ما را به ذهن می‌آورند. کتابخانه را حافظی یا عاشقی است نابینا، که بی‌تعارف بر اساس شخصیت ظاهری بورخس ساخته شده است، یعنی کسی که «کتابخانه‌ی بابل» را نوشته، هزارتوهای بی‌شمار آفریده، و به گفته‌ی خودش «در سده‌های میانه هم زندگی کرده است.» این رمان پلیسی ــ و البته پرهیجان ــ با اشاراتی به توماس قدیس آغاز می‌شود و با یادی از ویتگنشتاین پایان می‌گیرد؛ گونه‌ای هزارتوی فلسفه‌ی جدید. یک سال پس از انتشار رمان، اکو در نشریه‌ی ایتالیایی **آلفابتا** «حاشیه‌ای بر **نام گل سرخ**» را منتشر کرد.[۱۰] در این «حاشیه» اکو نخست از نام کتاب آغاز کرد و شرح داد که شعری که در واپسین سطر کتاب آمده، قطعه‌ای است از «برنارد دومورله» نویسنده و متاله فرقه‌ی بندیکتن در سده‌ی دوازدهم. اکو گفت که

نخست می‌خواست نام رمان را «صومعه‌ی جنایت» بگذارد؛ اما این نام تنها سویه‌ی پلیسی رمان را روشن و برجسته می‌کرد، از این‌رو، آن را با عنوانی که ستایش نام و زبان است آغاز کرد، شعری که نشان می‌دهد تنهانام گل سرخ یادآور گوهر آن است. اکو بر اساس نظریه‌ای که در کتاب **خواننده در داستان** ارائه کرده است، خود مایل نیست که تاویلی از رمان به دست دهد، زیرا هر تاویل، تحمیلی و ویرانگر معناهای متن است. او به مقاله‌ای از ادگار آلن‌پو اشاره کرده است که با عنوان «سرچشمه‌ی یک شعر» مشهور شده است. در این مقاله پو تاویلی از شعر مشهورش «کلاغ» به دست نداده است، تنها شرح داده که شعر را چگونه سروده است.[۱۱] شماری از توضیحات اکو راهگشای فهم بهتر متن هستند و پاری صرفاً بیانگر لذت نویسندگی: «اگر رمان در سده‌ی چهاردهم رخ می‌دهد، به‌این دلیل است که می‌خواستم کارآگاه انگلیسی باشد».[۱۲] و البته که می‌خواست به ظهور فردگرایی جدید، عقاید راجر بیکن، و اجتماع مشهور قدیسان در نوامبر ۱۳۲۷ هم اشاره کرده باشد. اکو شرح داده است که نخست نمی‌خواست بورخس را قاتل نشان دهد. اما کتاب که پیش رفت، او هم قاتل شد! اکو تاکید کرده است که بسیاری از مناسبت‌ها و رخدادهای رمان، خود را به او تحمیل کرده‌اند: «تصور داستانی که در سده‌های میانه بگذرد، اما در آن آتش‌سوزی رخ ندهد، همچون تصور فیلمی است جنگی که حوادث آن در اقیانوس آرام رخ دهد، اما هواپیمایی در فیلم دیده نشود».[۱۳] جذابیت رمان، مدیون سویه‌ی «پلیسی» آن است. میان تمامی فعالیت‌های آدمی، کنش‌های پنهان شدن و یافتن (یعنی کنش‌های متهم و پلیس) بیش از هر کار دیگری نشانه‌شناسانه‌اند. پاری از رمان‌ها و فیلم‌های کلاسیک پلیسی، در حکم «جزوه‌های درسی درباره‌ی نشانه‌شناسی» هستند. در **نام گل سرخ** بنیان پلیسی کنش‌ها مهم است، نه به این دلیل که سرانجام به پیروزی نظم و اقتدار اجتماعی می‌رسیم، بل از این‌رو که در تمامی رمان یک پرسش کلیدی بر هر نکته‌ی دیگری حاکم است، و این پرسش مرکزی هر رمان پلیسی است: خطاکار کیست؟[۱۴] هر داستان پلیسی برای رسیدن به نتیجه فرض می‌کند که تمامی رخدادها منطقی هستند، منطقی که به آنها کشش و به داستان قدرت می‌بخشد.

کتابخانه (و دانش) صرفاً قهرمان‌های رمان **نام گل سرخ** نیستند، بل درونمایه‌ای اصلی در اندیشه‌ی اکو هستند که در بسیاری از آثارش ظاهر می‌شوند. خود اکو یادآور شده است که کتابخانه یعنی خاطره‌ی تاریخی آدمی و به بورخس اشاره می‌کند که کتابخانه را به قدرت مطلق همانند می‌کرد[۱۵] به نظر اکو و بورخس، آفریدگار به کتابخانه‌ای عظیم همانند است و همچون دانته که در پایان نمایش خدایی (بهشت، سرود سی و سوم، ابیات ۸٤ تا ۸٦) آفریدگار و آفریدگان را در حکم کتابی می‌بیند که «عشق شیرازه‌ی آن است.» اکو

نیز گونه‌ای حضور هرمنوتیکی برای کتابخانه قائل است. در رساله‌ی «کتابخانه» می‌نویسد که یکی از کارکردهای اصلی کتابخانه پنهان کردن است.[۱۶] کتابخانه به ظاهر مکانی است برای یافتن و خواندن کتاب، اما نقش اساسی آن پنهانکاری است (و در بسیاری از دوره‌های تاریخی این نکته آشکارتر دیده می‌شود) کتاب پنهان موجد اشتیاق است. رنسانس با کشف دستخط‌های کهن در این معابد نهانگر آغاز شد، اما هنوز هم چونان سده‌های میانه حق استفاده‌ی از کتابخانه «امتیاز» جویندگان دانش است.

قهرمان دومین رمان اکو یعنی آونگ فوکو شکل دیگری از ظهور دانش است. شکلی که به کتابخانه بی‌شباهت نیست: «موزه‌ی اختراع‌ها و صنایع» پاریس (که در آن کتابخانه‌ی معتبری نیز وجود دارد). این موزه‌ی تاریخی خاطره‌ی حضور انسان در گستره‌ی «علوم» است. (بیشتر نمایشگر شوق ماست به این حضور تا خود آن). نام این رمان، اشاره‌ای است به اختراع مشهور لئون فوکو: آونگی که حرکت وضعی زمین را اثبات می‌کند. رمان گونه‌ای «تاریخ سرّی و رمزی» است و اشارات بی‌شمارش به فرقه‌های یهودی و آیین کابالا بی‌دلیل نیامده‌اند. این، تاریخ نهانی و باطنی سده‌های میانه است، با گذر از صافی «دیدگاه امروزی ما». اکو موزه‌ی اختراع‌ها و صنایع را به صومعه‌ای در سده‌ی سیزدهم منتقل می‌کند، جایی که نمایشگر اشتیاق آدمی به دگرگون کردن محیط زندگی اوست؛ و آونگ فوکو «ماشینی خاموش، استعاری و در عین حال واقعی است» که سرانجام در میانه‌ی رده‌ی نوزدهم (یعنی در اوج باور به علم و پیدایش پوزیتیویسم) اندیشه‌ی ثبات را از ما گرفت و به حکومت روح سده‌های میانه پایان داد. روحی که اکو، جدا از دلبستگی به آن ــ واپسین لرزه‌هایش را تا «آلمانِ سال صفر» دنبال می‌کند.

ژاک لوگوف، تاریخ‌نگار سده‌های میانه نوشته است که دو رمان اکو «تاریخی» هستند، و افزوده است که مقصودش «تاریخ به معنای راستین واژه» است: نه رخدادهای گاهنامه‌ای ــ در طول زمان ــ بل معنای نهایی و بنیادین رخدادها.[۱۷] لوگوف از این راه ثابت کرده است که این دو رمان، تنها درباره‌ی سده‌های میانه نیستند، بل بیشتر روایت‌هایی مدرن از زندگی مدرن به حساب می‌آیند. این «حضور تاریخی» رمان‌های اکو، زمانی بهتر دانسته می‌شود که به یاد آوریم که سده‌های میانه به معنای راستین واژه سازنده‌ی رمان تاریخی بود. اکو راز هر رمان (و رمان تاریخی) را خوب می‌داند. هر رمان «عرصه‌ی گذر زمان» است و آونگ فوکو در اثبات حرکت وضعی زمین، گونه‌ای گذر را هم پیش می‌کشد. پیش از این، گونه‌ای پیش‌بینی پایان را هم در خود دارد. ایده‌ی آپوکالیپس دو رمان را به یکدیگر می‌پیوندد.

اندیشگر سده‌های میانه یا عارف بود، یا منجم، یا کیمیاگر. در هر دو رمان اومبرتو

اکو، این سه چهره‌ی اندیشگر حاضرند. اشاراتی بسیار به علوم سده‌های میانه، خاصه به نجوم و کیمیاگری می‌شود (علم پایه‌ی **آونگ فوکو** است) و مباحث عرفانی، دشوارترین نکته‌ها را در دو رمان پیش می‌کشند. درحالیکه بنیاد عارفانه‌ی **نام گل سرخ** مسیحیت است، این بنیاد در **آونگ فوکو** فرقه‌های کوچک یهودی سده‌های میانه هستند. هر دو رمان ساخت آثاری کمیک را دارند. روش بیان در هردو به مطایبه‌ی رندانه نزدیک می‌شود. اکو آنقدر دقیق سده‌های میانه را می‌شناسد که نقش خنده در آنها را بداند. هرچند اشاره‌ای به مباحث باختین درباره‌ی هنر کمیک در سده‌های میانه نمی‌کند، اما خود بر اهمیت این هنر تاکید دارد. محافظ نابینای دانش در **نام گل سرخ** هر چیز را که ببخشد، خنده را نمی‌بخشاید. در **اناجیل** ــ این الگوی اقتدار در سده‌های میانه ــ عیسی مسیح هیچ نمی‌خندد. بدین‌سان اکو همچون باختین راز این نکته را دانسته است که انسان معمولی سده‌های میانه می‌خندید و «انسان رسمی» می‌گریست. بیهوده نیست که به چشم تاریخ‌نگاران سده‌های میانه، مجلد دوم کتاب **نظریه‌ی ادبی** ارسطو گمشده می‌آمد، کتابی که درباره‌ی هنر کمیک بود. کتابی که یافتن آن پیدا کردن راه خروجی است از هزار توی کتابخانه‌ی **نام گل سرخ**. کتاب را که تمام کردم به نظرم آمد گروچو مارکس چه‌آسان می‌توانست کتاب ارسطو را در آن کتابخانه بیابد.

۲

اثر گشوده در پایان دهه‌ی ۱۹۵۰ نوشته شد. این کتاب اکو همچون نوشته‌های آن زمان رولان بارت در حکم درآمدی روش‌شناسیک به روش ساختارگرا محسوب می‌شود. اکو در آن روزها ادعا نداشت که روش کارش یکسر به نشانه‌شناسی متکی است، اما پایه‌ی بحث را بر مناسبت میان نشانه‌ها می‌گذاشت و نه بر کلیّت شکل یا خود پدیدارها، و روش کارش را بر الگوهای زبانشناسیک استوار می‌کرد. کار او به این اعتبار که مناسبات را از حضور خود پدیدارها مهمتر می‌یافت ساختاری بود. از تاریخیگری مبتذل که آن روزها رسم بود دور و به آنچه پل والری «وضعیت کلامی متن» می‌خواند نزدیک بود. ژرار ژنت گفته است که مقاله‌های **اثر گشوده** گونه‌ای جمعبندی «روش‌های حضور» سده‌ی بیستم است.[۱۸] از تبلور شکل در آثار کالدر تا ناپایداری معنا در داستان‌های کافکا و جویس، از سویه‌ی آموزشی سخن زیبایی‌شناسیک نزد برشت تا انکار هرگونه هیجان در رمان‌نو و سرانجام دگرگونی شکل و معنا در موسیقی مدرن. کتاب (امروز راحت می‌توان گفت) درسنامه‌ای نظری است در مبانی هنر مدرن، و به ویــژه مقاله‌ی طولانی آن درباره‌ی جیمز جویس، نوآور است. دیدگاه اصلی اکو در مورد تاویل‌پذیری اثر هنری که در **خواننده در داستان** کامل شد، بیست

سال پیشتر همچون بارقه‌ای در اثر گشوده وجود داشت. این حکم اکو که «یک اثر تا زمانی که به عنوان اثر وجود دارد، به روی اشکال تاویل گشوده است» ریشه در این کتاب دارد. اثر هنری به این اعتبار نظامی است از نشانه‌ها که مناسبت درونی آنها امکان تاویل‌های بسیار می‌دهند. به این اعتبار هر اثر امکان و توان تاویل‌هاست. به نظر اکو در مورد داستان‌های کافکا دقت کنیم:

> آثار کافکا همچون نمونه‌ای از «اثر گشوده» جلوه می‌کنند: محاکمه، قصر، انتظار، محکومیت، بیماری، مسخ و شکنجه در این آثار تنها به دلالت‌های ادبی خود خلاصه نمی‌شوند. درآثار کافکا، برخلاف آنچه در حکایت‌های تمثیلی در سده‌های میانه معمول بود، معناهای پنهان به کارهای بسیار می‌آیند، اما هیچ دانشنامه‌ای تضمین آنها نیست و با هیچ نظم زمینی شکل نگرفته‌اند. تاویل‌های اگزیستانسیالیستی، خداشناسیک، بالینی، روانکاویک و نمادین از آثار کافکا هریک لحظه‌ای از توان‌های آثار او به شمار می‌آیند. این آثار به دلیل ابهام خود گشوده‌اند. به‌جای جهانی منظم که قوانین کاملاً شناخته شده‌ای دارد، بنیان جهانی خصوصی را می‌ریزند.[۱۹]

اکو اصطلاح «اثر گشوده» را از موسیقی مدرن وام گرفت. خود او مثال هایی از موسیقی آورده است که در آنها تاویل نوازنده به متن موسیقی معنایی تازه می‌بخشد. مثلاً در «یازدهمین قطعه برای پیانو» اثر کارل هاینز اشتوکهاوزن بنا به گزینش نوازنده، می‌توان ساختار درونی قطعه را دگرگون کرد، یا دومین مومان از «سونات شماره‌ی سه برای پیانو» اثر پیر بولز، به چهار بخش تقسیم شده است که نوازنده می‌تواند با توجه به ساختار مدوّر این قطعه، از هر بخش که مایل است موسیقی را آغاز کند. درحالیکه یک «فوگ» باخ یا یک «کوارتت» شوئنبرگ مجموعه‌ای از واقعیت‌های صوتی هستند که آهنگساز جایگاه آواها را به دقت در این مجموعه تعیین کرده است. می‌توان گفت که «فوگ» باخ قطعه‌ای است قطعی که به شکل نهایی ارائه شده است، اما مومان دوم سونات بولز شکلی غیرطبیعی دارد، براساس گزینش نوازنده، شکل آن تعیین می‌شود. نکته اینجاست که «اثر گشوده‌ای» همچون قطعه‌ی بولز و «اثر بسته‌ای» همچون فوگ باخ یکسان امکان تاویل‌های گوناگون را برای شنونده فراهم می‌آورند، اما شنونده در هربار شنیدن فوگ با یک واقعیت رویارو می‌شود (که به‌گونه‌های مختلف نواخته می‌شود و هربار امکان تاویل‌های بسیار را ایجاد می‌کند) ولی در هربار شنیدن قطعه‌ی بولز اساساً با واقعیت تازه‌ای رویارو می‌شود. به بیان دیگر تاویل نوازنده در اثر بولز ساختار جدیدی می‌آفریند (که یکی از واریاسیون‌های معنایی

ساختار نهایی اثر است. اما، نباید فراموش کنیم که در نواختن «اثر بسته» نیز نوازنده، تاویل خود را از اثر ارائه می‌کند. میان پرلودی برای پیانو اثر باخ که به فرض دینو لیپاتی می‌نواخت و همان پرلود با اجرای گلن گولد تفاوت، زیاد است. تازه باید به این واقعیت توجه کنیم که اثر باخ نه برای پیانو بل اساساً برای کلاوسن ساخته شده است؛ و امکانات فنی و آوایی این دو ساز متفاوت است. می‌توان به‌آسانی ثابت کرد که اجرای همان پرلود باخ با کلاوسن گوستاو لئونارد واقعیت تازه‌ای نسبت به اجراهای دیگر این اثر است که نوازندگان دیگر کلاوسن «می‌آفرینند.» به هررو نیّت باخ در این اثر بسته، به همان سادگی نیّت بولز در اثر گشوده‌اش در اجرا (همچون که در پذیرش و دریافت مخاطب) دگرگون می‌شود، و این نکته‌ی مهمی است که از چشم بولز دور مانده است.

اکو در نخستین مقاله‌ی **اثر گشوده** که در حکم مقدمه‌ای نظری است (با عنوان «نظریه‌ی ادبی اثر گشوده») از قول افلاتون در رساله‌ی **سوفیست** می‌گوید که نقاشان نمی‌توانند برای تصویرگری سرمشق خود، نسبت درست و حقیقی میان اجزاء را رعایت کنند، بل می‌کوشند تا نسبت‌ها را چنان ترسیم کنند که آنچه به تقلید پدید آورده‌اند زیبا به نظر آید. از این رو «تصویر یا پیکره‌ای را که اگر از نقطه‌ای معیین دیده شود به سرمشق شبیه می‌نماید و اگر از روبرو بدقت نگریسته شود، ناشبیه» پدید می‌آورند.[۲۰] اثر هنری بنا به ماهیت خود گشوده است، زیرا پابند تقلید مطلق نیست و نمی‌تواند باشد. به تاویل‌های گوناگون وابسته است. پس، زیبایی‌شناسی همواره گرایش به طرح مبانی نظری حضور این تاویل‌ها داشته است. بنا به زیبایی‌شناسی سده‌های میانه در اروپا، می‌شد هر اثر را از چهار زاویه‌ی متفاوت تاویل کرد: ادبی، تمثیلی، اخلاقی و سرانجام تفسیر عارفانه.[۲۱] و هر تاویل سازنده‌ی معنایی تازه و متفاوت بود. مجسمه‌های کالدر که از قطعات رنگین سبکی ساخته شده‌اند، با جابجایی در فضا ترکیب تصویری تازه‌ای می‌آفرینند که گستره‌ی امکانات را اساساً دگرگون می‌کند.[۲۲] اکو ریشه‌ی فلسفی این مفهوم را در پدیدارشناسی هوسرل و مرلوپونتی یافته است. او از مفهوم «افق هر پله‌ی آگاهی» یاد می‌کند که به نظر هوسرل همواره سازنده‌ی معناهای تازه‌ای است. مرلوپونتی حتی اصطلاح گشوده را در کتاب **پدیدارشناسی ادراک** به‌کار برده و حکم داده است که این افق‌های فرهنگی همواره گشوده‌اند.[۲۳]

اکنون که مفهوم «اثر گشوده» را دانستیم، می‌توانیم به مهمترین مثالی که اکو در این مورد زده است، یعنی آثار جیمز جویس بپردازیم. در Finnegans wake جویس از واژه‌ای رمزی یاد می‌کند که می‌تواند معناهای بسیار بدهد «چرا که به اشکال متفاوتی نوشته می‌شود» این واژه که عنوان نمی‌شود، تصویر کتاب جویس است و حتی بیش از این

تصویر جهان است (که رمان جویس بازتاب زبانی آن به شمار می‌آید.) درحالیکه تثلیت برای دانته، تصویر جهان هستی (cosmos) است، واژه‌ی جویس انگاره‌ی جهانی است آشوبزده (chaosmos)، [۲۴] جهانی نابه‌سامان که معنایش از پیش در ذهنی متعالی جای نداشته است و به‌راستی «جهانی است گشوده» که معناهای متفاوت می‌یابد. مقاله‌ی اکو درباره‌ی جویس تلاشی است برای یافتن آن مبانی زیبایی‌شناسیک که جویس ساخته است. بخش نخست این مقاله درباره‌ی آثار دوره‌ی نخست زندگی جویس است، یعنی **استیفن قهرمان**، **تصویر جوانی هنرمند** و **دابلینی‌ها**. اکو سرچشمه‌ی نظریه‌ی تجلی در هنر را می‌یابد که جویس از قول استیفن در **تصویر جوانی هنرمند** به گونه‌ای کلی عنوان می‌کند (و در طرح نخستین این داستان یعنی **استیفن قهرمان** با دقت بیشتری طرح می‌شود). این نظریه را نخست توماس قدیس عنوان کرده و به معنای مکاشفه‌ی واقعیت و تعریف حقیقت به یاری زبان است.[۲۵] استیفن می‌گوید: «معنای تجلی، مکاشفه‌ای ناگهانی و معنوی است، خواه در کلامی پیش‌پاافتاده، یا در حرکتی، یا در لحظه‌ای از یادآوری ذهنی».[۲۶] این «ظهور ناگهانی حقیقت» اساساً مکاشفه‌ای باطنی است، اما با زبان بیان می‌شود. اکو تاکید کرده است که جدا از بسیاری همانندی‌ها که میان این نظریه و قاعده‌های نظریه‌ی ادبی در **یولیسس** یافتنی است، باز کار درستی نخواهد بود که نظریه‌ی استیفن را «بیانیه‌ای زیبایی‌شناسیک» بدانیم که **یولیسس** استوار بدان است. «تجلی» بیشتر بیانگر عقاید جویس است و این عقاید در **یولیسس** نه به‌گونه‌ای جدی، بل به‌سان «موارد مطایبه و هزل» جلوه می‌کنند. کار دشوار این است که بدانیم کدام بخش از زیبایی‌شناسی استیفن در آثار بعدی جویس به کار رفته و کدام پاره غایب است.[۲۷]

بخش دوم مقاله‌ی اکو درباره‌ی **یولیسس** است. رمانی که باید «تاریخ زمین پیش از آدمی و شاید پس از او» باشد. دانشنامه‌ای که مرجع آن نه اندیشه‌ی هنرمند، بل اجتماع انسانی، تاریخ و فرهنگ است.[۲۸] اکو با دقت نظریه‌ی ادبی **یولیسس** را بررسی کرده و نشان داده است که گذر از «وحدت صوری» سخن ادبی (اینکه فصول رمان هریک به شیوه‌ی روایی ویژه‌ای نوشته شده‌اند) چندان هم آزادانه انجام نگرفته است، بل فصل‌ها بر اساس کاربرد **تمامی** اشکال مجازهای بیانی در «نظریه‌ی بیان» شکل گرفته‌اند.[۲۹] در نظریه‌ی ادبی کلاسیک حوادث یک گزارش (داستانی یا تاریخی) به‌دقت برگزیده می‌شوند، همگی از یک دیدگاه روایت می‌شوند (یا بر اساس توجیه منطقی آشکاری دیدگاه تفاوت می‌کند، و سرانجام به دیدگاه راوی اصلی بازمی‌گردد)، داستان بیشتر بر مسیر تک‌خطی پیش می‌رود و به اصطلاح «همه چیز سر جای خودشان هستند.» اما، در **یولیسس**، در نگاه نخست، چنین می‌نماید که اساساً گزینشی در کار نیست و حوادث مهم

و بی‌اهمیت یکسان بیان می‌شوند؛ نه‌تنها دیدگاه راوی، بل اسلوب نگارش در هر فصل تفاوت می‌یابد و خواننده خود را با جهانی سرشار از تنوع و تازگی‌ها رویارو می‌بیند که ازهم گسیخته و هزارپاره می‌نماید. هرچند این «انکار منطق روایی یا منطق گزینش طرح» بی‌سابقه نیست و شکل‌های محتاطانه‌تری در آثار هنری جیمز دارد،[۳۰] اما این آزادی به ظاهر مطلق در گزینش چندان بی‌سابقه به‌نظر می‌آمد که حتی نقد شماری از ناقدان مدرنیست را موجب شد. با **یولیسس** برای نخستین‌بار از مرزهای نظریه‌ی ادبی خارج می‌شویم، و یکسر به گستره‌ی نظریه‌ی بیان گام می‌نهیم. نه‌تنها طرح، رابطه‌ی تک‌خطی و دربند زمان رخدادها، دیدگاه ثابت راوی، و منطق روایت همه حذف می‌شوند، بل اساس منطقی - فلسفی رمان یعنی برداشت آشنا از زمان هم از میان می‌رود.[۳۱] بدین‌سان جایگاه آدمی دگرگون می‌شود. یادداشتی که استیفن بر حاشیه‌ی کتاب جغرافیای مدرسه‌اش نوشته بود که او را از استیفن ددالوس به کلاس ابتدایی مدرسه‌ی کونلوو وود، به شهر، ایرلند، اروپا، کره‌ی زمین و جهان می‌رساند، در **یولیسس** پایه‌ی حضور آدمی است. گونه‌ای ابهام که ما را به سده‌های میانه بازمی‌گرداند و آشکارگی، قطعیت و صراحت بازمانده از رنسانس را بی‌اعتبار می‌کند و هراس پاسکال را از سکوت فضای تهی آسمان‌ها توجیه می‌نماید. درست با همین نگاه هراسان از شناخت جایگاه آدمی است که جویس از «مکتب‌خانه‌ی آکیناس پیر» یاد می‌کرد. آنجا، «نظریه‌ی بیان» (برخلاف مکتب‌خانه‌های روزگار نو) ارج داشت و هر روایتی با «نظم موسیقایی» همخوان بود. این قاعده‌ی آشنای سده‌های میانه (همپای موسیقی و داستان) به‌ویژه در فصل یازدهم، مشهور به «پری‌های دریایی» در **یولیسس** آشکار می‌شود. فصلی که در ساعت چهار بعدازظهر در میخانه‌ای می‌گذرد و با جمله‌های کوتاهی آغاز می‌شود که بی‌معنا به‌نظر می‌آیند، و دستکم تا پایان فصل هیچ معنایی برای آنها نمی‌توان یافت. این جمله‌ها در حکم «پیش‌درآمد» قطعه‌ای هستند که در این فصل اجرا می‌شود. همچون اوورتور اپرا که معمولاً مایه‌هایی از قطعات اصلی اپرا را به شکلی خلاصه بیان می‌کند.[۳۲] بسیاری از واژگان در این فصل همخوان با موسیقی (که در «همان لحظه» در میخانه می‌نوازند) نوشته شده‌اند. مثلاً بلوم به زیبایی ماریون می‌اندیشد، و به‌اینکه زیبایی او از میان می‌رود و «عشاق همه ترکش می‌کنند، خسته می‌شوند» و بعد از چشم‌های بزرگ اسپانیایی و از گیسوان او، که این واژه‌ی شگفت‌انگیز یادآور آوای موسیقی wavyavyeavyheavyeavyevyevy در میخانه است. کاربرد موسیقی در متن (و نیز شالوده‌ی استوار به نظریه‌ی بیان) ما را به سده‌های میانه بازمی‌گرداند، تقسیم‌بندی فصل‌های **یولیسس** نیز با برداشت‌های هنری آن ایام همخوان است. هریک از هجده فصل رمان عضوی از اعضاء بدن را طرح می‌کند و در مجموع

بدنی را می‌سازد، کالبدی که نمادی از جهان است. این هم از نظر فلاسفه‌ی سده‌های میانه ایده‌ی آشنا بود. تصویر جهان در **یولیسس** با انگاره‌ی جهان در سده‌های میانه همخوان است. اکو نوشته است:

> آثار جیمز جویس دقیقاً به دلیل ماهیت خود که به سده‌های میان تعلق دارد، تاثیری نمادین دارند و می‌توانیم معنایی ادبی، معنایی اخلاقی (یا تمثیلی استوار به تفسیری عرفانی) را در آنها بیابیم. در این آثار «ادیسه»ی انسان معمولی را می‌یابیم که به جهان هرروزه و ناشناخته تبعید شده است؛ و تمثیل جامعه‌ی جدید جهان را به یاری تاریخ یک شهر بازمی‌یابیم و نیز اشاره‌ای به شهـــر آسمانی و قدسی را؛ معنایی استوار به تفسیری عارفانه، کنایتی به‌وجود تثلیث مقدس.[۳۳]

سومین بخش مقاله‌ی اکو درباره‌ی واپسین رمان جیمز جویس Finnegans wake است. همسر جویس نخستین طرح رمان را به یاد داشت: تیم فینه‌گان از نردبام می‌افتد و همه گمان می‌برند که او مرده است. دوستانش در مجلس سوگواری گرد هم می‌آیند، و به یاد او باده می‌نوشند. تیم فینه‌گان بیدار می‌شود و در ضیافت و شادخواری آنان شرکت می‌کند. از این طرح در رمان چیزی بجا نماند مگر اشاره‌ای، آنهم در نام شگفت‌انگیز داستان. اینجا نام فینه‌گان به صورت جمع آمده است و بی‌شک اشاره‌ای است به ترانه‌ی قدیمی ایرلندی با عنوان «بیداری فینه‌گان‌ها» که طنزی گزنده داشت درباره‌ی مردی که در مجلس سوگواری خود شرکت می‌کند. اما این ترانه یگانه مرجع نام کتاب نیست. بیداری فینه‌گان‌ها، یعنی بیداری فینه‌گانی نامعیین که فرد نیست، تشخص ندارد و اساساً نام کسی نیست، یکی از جنبه‌های نام رمان است. می‌توان نام فینه‌گان finnegan را به دوپاره تقسیم کرد: fin به پایان اشاره دارد، از تبار «فینیس» finis به معنای مرز و محدوده در زبان لاتین، که در فرانسوی کهن معانی پایان، مرگ، نهایت، محدوده، مرز، ایستگاه (محل توقف) را داشت؛ و egan واژه‌ی انگلیسی قدیم ongean که میان دلالت‌های معنایی متعددی که در زبان انگلیسی یافت، یکی هم سرانجام تبدیل شد به واژه‌ی again به معنای دوباره، و از سر آغاز کردن. و یکی دیگر از دلالت‌هایش در «انگلیسی میانه» معنای خلاف جهت می‌داد، و بازگشت موج. پس در عنوان کتاب به پایان رسیدن و مردن، با از سرآغاز شدن و رستاخیز همراه هم آمده‌اند. به یاد آوریم که خود رمان جویس در میانه‌ی جمله‌ای آغاز می‌شود که بخش نخست این جمله، در حکم واپسین جمله‌ی رمان است. به عبارت بهتر کتاب به پایان که می‌رسد، باز از سر آغاز می‌شود. ساختاری مدوّر دارد، تکرارشدنی است،[۳۴] همچون ساختار تاریخ به نظر ویکو که فلسفه‌ی تاریخش پایه‌ی رمان

جویس است.

فین نام اقوامی در شمال شرقی اروپا در هزاره‌ی نخست میلادی بود. از این اقوام (که هریک فینیش خوانده می‌شدند) اثری در نام کشور فنلاند باقی مانده است. روایت‌هایی از باورهای آیینی این اقوام درباره‌ی مرگ جویس را شیفته‌ی خود کرده بودند. رسم آنان در شب‌زنده‌داری‌های نخستین، پس از مرگ عزیزی در پاره‌ی دیگر نام کتاب جویس آمده است، چرا که wake در انگلیسی میانه به معنای شب‌زنده‌داری هم بود، و این اقوام دریانورد بودند و معنای دیگر واژه‌ی wake دنباله‌ی کشتی است، و مردگان خود را می‌سوزاندند، و finnan در انگلیسی کهن به معنای دود هم به کار می‌رفت. تا همین حدّ از بحث، به‌خوبی آشکار می‌شود که نام رمان جویس که این امکانات معناشناسیک را در خود پنهان کرده است، ترجمه‌ناپذیر است، تازه اگر دشواری‌های زاده‌ی آواشناسی را در نظر نگیریم. ولی باید دانست که دشواری‌ها تازه آغاز شده‌اند: finn می‌تواند اشاره‌ای نیز به نام فین مک کومهیل (مشهور به فین مک کول) باشد که قهرمان ملی ایرلند است، و یکی از دوره‌های تاریخی در طرح دایره‌ی تاریخ ویکو، دوران قهرمانی است، و با این مثال ما وارد تاویل‌های نام کتاب جویس می‌شویم که شمارش‌ناپذیرند. باری، حتی نام رمان جویس هم نامی است گشوده، به تاویل‌ها و ترجمه‌های فراوان.

زبان رمان جویس ترکیبی است از واژگان زبان‌های گوناگون. بسیاری از الفاظ کتاب از ترکیب‌های اجزایی ساخته شده‌اند که هریک به‌زبانی خاص معنایی ویژه‌ی خود دارند. پس این واژگان کلیدی را می‌توان به معانی زیادی برگرداند. گاه معنایی آشنا می‌دهند که در جمله بی‌معناست و چون به تاویلی دیگر از آنها برسیم سازنده‌ی معنایند. گاه کشف رمزشان بسیار دشوار و حتی ناممکن است. مشهور است که جویس (به زبان فرانسوی) گفته بود: «به انتهای انگلیسی رسیده‌ام.» رمان، شرح کابوس‌هایی است که پنج تن از اعضاء خانواده‌ای در یک شب می‌بینند. کابوس‌هایی که درهم تنیده شده‌اند و کشف رازشان ناممکن است. رمان به زبان این کابوس‌ها نوشته شده است. **یولیسس** شرح یک روز دابلین است و این رمان، شرح یک شب آن. کتاب به گفته‌ی خود جویس «به زبان شب» نوشته شده است و باید «زیبایی‌شناسی خواب دیدن» نامیده شود. ابهام و تاویل‌های گوناگون راز این «حماسه‌ی شبانه» اند.

در پایان مقاله، اکو به بحث مناسبت زیبایی‌شناسی جویس و هنر سده‌های میانه بازگشت. او نشان داد که مفهوم تجلی در رمان آخر جویس استعاره‌ای شناخت‌شناسیک است و همین نکته همانندی این رمان با هنر سده‌های میانه را موجب شده است. در هنر آن سده‌ها، و نیز در رمان جویس بحران‌ها و واپس افتادن‌های فکری، همپای انباشت تجربه‌ها

و بلوغ اندیشه حضور دارند. در هر دو زبان به انتهای خود می رسد.[۳۵] جویس جستجوی تبار واژگان را از مدرّسان سده های میانه آموخته است و بیش از این، بی اعتنایی به احساس و نزدیک شدن به خرد همگان را. اکو از این احکام نتیجه می‌گیرد که *finnegans wake* نخستین نمونه‌ی ادبی از روش بیان هنر مدرن است؛ روشی که هنرهای تجسمی زودتر به آن رسیده بودند. یعنی یافتن زبانی که دیگر توضیح جهان نیست بل بازتاب جهان است. در رمان جویس واژه پیروز نمی‌شود. چنین نیست که یک بار و برای همیشه واژه‌ای تعریف و دانسته شود؛ و در ضرباهنگ آوایی و معنایی خود، در قوانین سرانجام شناخته‌شدنی خود، جهان و تاریخ آرمانی آن را تعریف کند و شرح دهد. جیمز جویس، به این اعتبار قهرمانی است، چون به جنگ با گوهر زبان رفته است. بارها از زبان نظریه‌پردازان بسیار، در همین کتاب خواندید که زبان ادبی به جنگ با زبان هرروزه می رود، جویس جنگ را فراتر از این حدّ برده است. او نه‌تنها دلالت های آشنای زبانی، بل اساساً ذات دلالت را نپذیرفته است. دیگر نمی‌توان گفت که در آغاز واژه بود. رمان جویس می‌گوید که در آغاز آشوب بود.[۳۶] و آشوب ادامه دارد.

۳

اثر گشوده در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ همچون اثری که «هنوز راه خود را نیافته و پیشانشانه‌شناسیک است» ارزیابی می شد. اما از واپسین سال های دهه‌ی ۱۹۷۰ که سخن ساختارگرایی، مسیر تازه‌ای یافت و پیشروانش مسأله‌ی تاویل متن را مطرح کردند، یعنی درست از آنجا که نشانه‌شناسی به هرمنوتیک ادبی نزدیک شد، اهمیت کتاب **اثر گشوده** دانسته شد. چنین می‌نماید که این کتاب بیست سال زود نوشته شده بود و گفته هایش با نظریه‌ی ادبی دهه‌ی ۱۹۸۰ همخوان است. خود اکو در اوج سلطه‌ی مباحث «ساختارگرایی راست کیش» بارها تاکید کرد که مایه‌ی اصلی **اثر گشوده** را در آثار بعدی خود ادامه داده است. این درونمایه، خاصه از زیبایی‌شناسی توماس قدیس و برداشت پسارمانتیک جیمز جویس از آن حکایت دارد. آثار نظری اکو، به‌ویژه **رساله‌ای درباره‌ی نشانه‌شناسی همگانی** و **نشانه‌شناسی و فلسفه‌ی زبان** از این دستمایه‌ی اصلی جدا نیستند، اما زبان فنی و شگردشناسی ویژه‌ی این کتاب ها مانع از آن شد که بسیاری از پژوهشگران این درونمایه را بیابند. از سوی دیگر توجه اکو به فلسفه‌ی تحلیلی و اندیشه‌ی پیرس ــ که در این کتاب ها سویه‌ی اصلی مباحث را تشکیل می‌دهد ــ تا حدودی به مذاق «ساختارگرایان فرانسوی» ناگوار می‌آمد.[۳۷] از همان نخستین آثار نشانه‌شناسیک اکو که در آنها نظریه‌اش درباره‌ی رمزگان، ساختار و نظام مطرح شد، متون ادبی همچون آزمایشگاه نظریه‌اش به کار

رفتند. در گام نخست اکو نظریات یاکوبسن، موکاروفسکی و اندیشگران مکتب پراگ را پذیرفت که باید میان سخن ادبی و زبان طبیعی و هرروز تفاوت گذاشت. این نکته را هم که آغازگاه کارباید «نشانه‌شناسی» باشد و نه فلسفه‌ی زبان، از آنان آموخت. در **رساله‌ای درباره‌ی نشانه‌شناسی همگانی** تاکید کرد که «زبان زیبایی‌شناسیک بر متن دلالت دارد و نه بر پیام. می‌توان پیام‌های بسیاری را که هریک وابسته به نظامی خاص هستند، برای یک متن یافت».[۳۸] نکته‌ی تازه‌ای که اکو بر حکم پیشینیان ساختارگرای خود افزود، تاکید بر سویه‌ی پراگماتیک هر متن بود. یعنی متن ادبی با هر شکل دیگر متون در یک نکته‌ی بنیادین شریکند و آن منش ارتباطی متن است. درست است که متن آزادانه پذیرفته و تاویل می‌شود، یعنی سویه‌ی پراگماتیکش بیرون اراده‌ی مولف و آفریننده‌اش کار می‌کند، اما نکته اینجاست که متن ارائه شده (یا متن منتشر) به هدف و آرزوی ایجاد ارتباط چاپ و پخش شده است. حتی نویسنده‌ای که مدعی است صرفاً برای خویشتن می‌نویسد، با انتشار اثرش، متن را در جریان ارتباط قرار می‌دهد و چه‌بسا با گونه‌ای دلهره درباره‌ی سرنوشت متن از خود سلب مسوولیت می‌کند. متن آماده‌ی جای گرفتن در نظام رمزگان تازه‌ای می‌شود. اما باید گفت که نظام‌های رمزگان متعدد در یک نظام نهایی دسته‌بندی جای نمی‌گیرند.[۳۹] درحالیکه سخن زیبایی‌شناسیک خود شاخه‌ای است از نظریه‌ی تولید نشانه‌شناسیک، تاویل متن ادبی و هنری، به قالب این نظریه درنمی‌آید. اکو از «ساختاری بدون ساختار» یاد می‌کند (که یادآور واپسین نوشته‌های ژیل دلوز خاصه طرح او در مورد «ریزوم» یا گیاهی بی‌ریشه است).[۴۰] عنوان ایتالیایی، کتابی که من آن را به **ساختار غایب** ترجمه کرده‌ام نیز دومعنایی است: *La struttura assente* از یکسو می‌توان آن را «ساختار غایب» خواند و از سوی دیگر با توجه به این نکته که واژه‌ی assente در زبان ایتالیایی سوم شخص مفرد از فعل assentire به معنای پذیرش و قبول کردن است، می‌توان عنوان کتاب را «ساختاری پذیرا» و یاحتی «ساختاری که می‌گوید آری»، نیز دانست، و از متن کتاب در توجیه این دو عنوان شاهد نیز آورد. اکو بعدها در کتاب **خواننده در داستان** نوشت که پرسش کهن در مورد نشانه (چگونه یک دال از مدلول خبر می‌دهد؟) با آثار پیرس به پرسش تازه‌ای تبدیل شده است: چگونه جایگزینی نشانه‌ها رخ می‌دهد.[۴۱]

اکو تاکید کرده است که ساختارگرایی پدیدار تازه‌ای نیست و به عنوان روش در علوم طبیعی و فیزیکی سابقه‌ای طولانی دارد، افزون بر این در فلسفه و منطق نیز آشنایی دیرینه است.[۴۲] از آثار سوفیست‌ها می‌توان ردپای این آشنا را تا به امروز دنبال کرد: «باید گفت که بیشتر انواع نشانه‌شناسی وجود دارد تا انواع فلسفه».[۴۳] از سوفیست‌ها هم که بگذریم اگوستن قدیس، بسیاری از پروبلماتیک‌های اصلی (و مدرن) نشانه‌شناسی را در آثار خویش

مطرح کرده است، چرا که ناگزیر شد موضوع رویارویی مسیحیت با نگارش و خواندن را طرح کند و سرانجام به این پرسش اساسی هم رسید که: «تاویل متن چیست؟» اکو نوشته است که نظریه‌ی تاویل متن اگوستن به‌گونه‌ای شگفت‌آور مدرن و تا حدودی به نظریات ویتگنشتاین همانند است.[۴۴] در روزگاری نزدیکتر به زمانه‌ی ما، با کتاب جان لاک **رساله‌ای درباره‌ی فهم آدمی** روبرو می‌شویم. رساله با این نکته به پایان می رسد که در علم سه مقوله‌ی اصلی وجود دارد: اخلاق، فیزیک و نشانه‌شناسی. لاک واژه‌ی یونانی «سمیوتیکه» را به کار برده است؛ تا بر تبار کهن این «مقوله‌ی علمی» اشاره کرده باشد. بی‌شک این تاکید لاک بر اهمیت نشانه‌شناسی راهگشای نویسندگان **دانشنامه** در عصر روشنگری شد، و کندیاک نظریه‌ای در مورد اشکال متفاوت نشانه در زندگی فکری ارائه کرد که درواقع پایه‌ی مباحث نشانه‌شناسیک سده‌ی نوزدهم (مثلاً در مباحث دستوت دوتراسی) شد. در دوران جدید هوسرل را می‌یابیم که نظریه‌پرداز «نشانه‌شناسی» است و بعد با این واقعیت روبرو می‌شویم که پاره‌ی اصلی سخن فلسفی گرد موضوع زبان متمرکز شده است.[۴۵] به عبارت دیگر در جریان دو هزار سال گذشته، پرسش یکی بوده و پاسخ‌ها متفاوت و متنوع. نکته اینجاست که بدانیم چرا گاه‌به‌گاه (و نه همیشه) فلسفه با اصطلاح های نشانه‌شناسی قاعده‌بندی شده است.

در واپسین بخش **ساختار غایب** اکو به دفاع از ساختارگرایی جدید («روشی که در فرانسه متداول شده است») برخاست و چنین نظر داد که انکار این روش در حکم انکار فلسفه است. پس، ناگزیر به تاریخ نشانه‌شناسی بازگشت و از ارسطو یاد کرد که با بحث از گوهر، این روش را تدقیق کرده بود. بحث ارسطو از اینکه ایده بیرون از حضور فیزیکی اشیاء وجود ندارد، و گوهر هر چیز در مناسبت آن با چیزی دیگر شناخته می‌شود، در حکم پایه‌ی روش ساختارگراست.[۴۶] به این اعتبار ساختار شکل مشخص مناسبات درونی و الگویی برای پژوهش است. بدین‌سان نظریه‌ی خود اکو که ساختار را به مناسبات درونی رمزگان تقلیل می‌دهد و شکل به معنای خاص را از نظر دور می‌کند، بحثی ارسطویی است. ساختارگرایی جدید که از آثار سوسور آغاز شده است و نشانه‌شناسان فرانسوی آن را تکامل داده‌اند، در حکم **شکل آگاهانه‌ی** بررسی مناسبات درونی یک شکل است. با این مباحث دیگر روشن شده است که می‌توان این الگوی صوری را به هر پدیداری تعمیم داد.[۴۷] به گمان اکو در مباحث فلسفی و ادبی نیز مفهوم ارسطویی «مناسبات درونی عناصر که سازنده‌ی دگرگونی های کل است» بی‌سابقه نیست. کافی است ساختارگرایی استوار به بررسی دگرگونی های شکل را به یاد آوریم که لوسین گلدمن از آن دفاع می‌کرد.[۴۸] گلدمن دگرگونی های ساختار را در «منش زمانمند و تاریخی» آن به بحث گذاشته بود و اهمیت

روش بررسی همزمانی را درک نکرده بود. بحث اصلی ساختارگرایی مدرن، گذر از این زمانمندی است، اما به هررو نباید از یاد برد که نکته‌ی اصلی، توجه به مناسبات درونی عناصر در آثار گلدمن مطرح شده است.[۴۹]

از طرح «ضرورت گذر از زمانمندی» گرایش اکو را به فلسفه‌ی تحلیلی درک می‌کنیم. اکو برخلاف بسیاری از ناقدان ساختارگرا به سنت پدیدارشناسی بی‌اعتناست و ریشه‌ی بسیاری از مباحث نظری اصلی او را باید در فلسفه‌ی تحلیلی جستجو کرد. به نظر اکو اساس تحلیل نشانه‌شناسیک فهم مناسبات درونی عناصر است، از این رو با تحلیل پدیدارشناسیک که به گمانش این نسبت‌ها را از نظر دور می‌کند موافق نیست، و مدعی است که ساختارگرایی مناسبات درونی عناصر را طرح می‌کند، درحالیکه پدیدارشناسی به جستجوی «حضور» خود چیزهاست. پدیدارشناسان می‌پندارند که چیزها را پیش از هرگونه تعیّن مقوله‌بندی و احکام، قوانین یا تعمیم‌های نظری می‌شناسند، و به نظر اکو اساساً با این همه مخالفند، آنان در پی تجربه‌ی بی‌میانجی هستی هستند، و حضور موارد مشخص را می‌جویند، در حالیکه نشانه‌شناسان الگویی تجریدی را به عنوان بنیان روش بررسی خود پیش رو دارند و مدام به تعمیم‌های نظری، قیاس، استقراء و... می‌پردازند.[۵۰] از این رو اکو همواره با هر شکل جلوه‌ی «نظریه‌ی هستی‌شناسیک» مخالفت کرده است، و از این رهگذر خود را به سنتی نزدیک می‌یابد که ادراک تجربی را ضابطه‌ی اصلی پژوهش حقیقت می‌شناسد.

اگر بخواهیم نشانه‌شناسی اکو را با یک صفت از اشکال دیگر مباحث نشانه‌شناسیک متمایز کنیم، باید از «نشانه‌شناسی ارتباطی» یاد کنیم، به این معنا که اکو به سویه‌ی پراگماتیک و ارتباطی نشانه تاکید گذاشته است. او در **ساختار غایب** به صراحت نوشته است که هر شکل علامت تنها زمانی در گستره‌ی دلالت معنایی جا می‌گیرد که موضوع ارتباط باشد. به نظر اکو نه‌تنها زبان، بل تمامی انگاره‌ها و تصاویر، آواها، اشیاء، حرکت‌ها و اداها، خلاصه تمامی آن پدیده‌هایی که درون نظام نشانه‌ها حضور دارند، صرفاً در حدّ ارتباط مطرحند، و به دلیل اینکه موضوع ارتباط هستند، در نظام نشانه‌ها دسته‌بندی می‌شوند. این حکم یادآور مباحث پیرس و موریس در زمینه‌ی نشانه‌شناسی است. و این همانندی زمانی بیشتر آشکار می‌شود که اکو از رمزگان یاد می‌کند. تمامی کنش‌های ارتباطی با حضور رمزگان معنا می‌یابند که از دید تاریخی و اجتماعی شکل گرفته‌اند. بدین‌سان نشانه‌شناسی به گستره‌ی مناسبت نظام نشانه‌ها و نظام ایدئولوژیک وارد می‌شود. یکی از جنبه‌های پیشرفته‌ی اندیشه‌ی اکو این است که دربند محدودیت سخن نشانه‌شناسیک دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ نماند و هراسی از طرح تحلیل «درزمانی» و تاریخی نداشت.

در **ساختار غایب** اکو، پس از اثبات این حکم که هر نظام نشانه، به هر شکل که باشد، در حدّ ارتباط وجود و معنا دارد، و با یادآوری این حکم پیرس که مدلول رها از تاویل نیست، به پیام زیبایی‌شناسیک پرداخت. او از حکم یاکوبسن آغاز کرد که پیام دارای سویه‌ای مبهم است و نظام رمزگانش، به دلیل همین ابهام به قاعده درنمی‌آید. اکو این سویه‌ی مبهم را از «منطق گشودگی دلالت معنایی در اثر هنری» استنتاج کرد: منطقی که سازنده‌ی رمزگان تازه و خاص است. گاه این **منطق** را آسان می‌توان شناخت (مثلاً همه می‌دانند که پس از **نمایش خدایی** دانته، زبان ایتالیایی دگرگون شد، و رمزگانی تازه یافت) گاه درک آن دشوار است. اثر هنری تا آنجا که همچون سخن زیبایی‌شناسیک مطرح باشد **گشوده** است، یعنی تاویل‌های بی‌شمار می‌پذیرد، و از این رو معنایی نهایی ندارد، قلمرو معناییش مبهم است، با قالب‌های ساده و آشنای ارتباط‌های هرروزه خوانا نیست.[۵۱] اکو اینجا از مفهوم بیگانه‌سازی و آشنایی‌زدایی فرمالیست‌های روسی یاد کرد که گوهر اثر هنری را در «ناشناخته ماندن» آن می‌یافتند، و خود نتیجه گرفت که فهم پیام زیبایی‌شناسیک استوار بر دیالکتیک پذیرش و انکار رمزگان است.

در پایان بحث از پیام زیبایی‌شناسیک، اکو نموداری ترسیم کرد که نظرش را درباره‌ی مناسبت نظام نشانه‌ها و نظام ایدئولوژیک بیان می‌کند. مثالش در این نمودار شعر مشهور رنسار، شاعر فرانسوی سده‌ی شانزدهم است: «نازنین، ببین گل سرخ که این سپیده شکفت...». فرستنده‌ی پیام پیر دورنسار است. او پیامی شاعرانه فرستاده است و برای این کار از رمزگان (نظام رمزگان زبان فرانسوی در سده‌ی شانزدهم میلادی) سود جسته است و این کار را بنا به ایدئولوژی خاصی (زمینه‌ی مناسبات درونی رمزگان و بسیاری از «رمزهای فرعی») انجام داده است. این پیام به یاری علامت‌هایی خاص (زبان نوشتاری فرانسوی) و از مسیرهای ویژه (کتاب، دستخط و غیره.) بیان، دریافت و پذیرفته می‌شود. مقصود از پذیرش یا دریافت پیام، در گام نخست، شکل دیدنی و محسوس نوشتاری است که به نشانه‌هایی با دلالت زبانشناسیک درمی‌آید. بدین‌سان پیام در زمینه‌ی دلالت معنایی قرار می‌گیرد. شعر رنسار، تبدیل می‌شود به سرچشمه‌ی اطلاعات (همچون نظامی از دلالت‌های معنایی که قابل گزینش هستند) و به گیرنده‌ی پیام می‌رسد. گیرنده، در مثال ما، خواننده‌ی شعر است، کسی که امروز زندگی می‌کند. او دلالت‌های پیام را به علامت‌هایی متفاوت تبدیل می‌کند (که گاه از آنچه مقصود و نیّت شاعر بود، بسیار دورند.) گیرنده پیام را با رمزگانی که خود به کار می‌برد همخوان می‌کند (مثلاً معانی واژگانی از شعر را با معانی امروزی آنها جایگزین می‌کند، تصوری که ما امروز از عشق داریم به گونه‌ای متمایز از تصور سده‌ی شانزدهم در واژه‌ی mignonne یا نازنین حاضر می‌شود. این نکته به‌ویژه در مورد

بسیاری از رمزهای فرعی به‌گونه‌ای معناشناسیک اهمیت می‌یابد). ادراک گیرنده به بسیاری از رمزهای فرعی وابسته است: مثلاً به نسبت رمزگان زبانی و رمزگان گفتاری گیرنده، مفاهیم عاطفی که به اجزاء پیام (نازنینم، گل سرخ، سپیده...) وابسته‌اند. باید دانست که آیا هریک از این اجزاء به‌دقت همان معنایی را که در سده‌ی شانزدهم داشتند، حفظ کرده‌اند یا نه. موارد دقیقتری هم وجود دارد، مثلاً جنسیت خواننده‌ی شعر، این نکته که آیا زبان فرانسوی «زبان اوّل» اوست یا نه (و اگر نباشد باید تاثیرهای عاطفی - روانی آواهای واژگان شعر برای او درنظر گرفته شود: مثلاً باید دانست که آیا واژه‌ی rose در «زبان اوّل» گیرنده‌ی پیام معنا دارد، یا نه، از دیدگاه آواشناسیک این «موسیقی کلام» چه تاثیری بر او می‌گذارد و...) سرانجام باید تعیّن‌های فرهنگی را که با این پیام همراه شده‌اند، بازشناسیم. مثلاً گل سرخ امروز همچون نماد چه چیزها به‌کار می‌رود. اکو این **مجموعه‌ی رمزگان ورمزهای فرعی گیرنده** را با عنوان «دستگاه نظریه‌ی بیان» مشخص کرده و معتقد است که ایدئولوژی فرستنده‌ی پیام بر این دستگاه تاثیر دارد، هم به‌گونه‌ای مستقیم در زمان دریافت پیام و هم به‌گونه‌ای تاریخی. گیرنده یا خواننده‌ی شعر با دریافت پیام، آن را به پیام تاویل شده تبدیل می‌کند، یعنی پیام همچون علامت‌هایی طرح می‌شود. این نظام دلالت‌های معنایی جدید، به سهم خود، به سرچشمه‌ی اطلاعات جدیدی برای گیرندگان بعدی پیام تبدیل می‌شود (مثلاً اگر تاویل خواننده‌ی امروزی شعر رنسار نوشته شود) و زمینه‌ی ایدئولوژیک امروز غنی‌تر می‌شود. این ایدئولوژی، اما، گزینش رمزگان و رمزهای فرعی را به گیرنده تحمیل می‌کند. گیرنده، بی‌شک، گونه‌ای نظارت واژه‌شناسیک هم بر درستی و دقت پیام دارد، که پیش از هر چیز به مسیرهای بیان پیام (کتاب، دستخط و غیره) مرتبط می‌شود. گیرنده از سوی دیگر می‌تواند به نظام رمزگان فرستنده از دیدگاه زبانشناسی و واژه‌شناسی تاریخی، آگاه شود؛ و نیز بر نظام رمزهای فرعی فرستنده باز از راه‌های واژه‌شناسی تاریخی، یا شناخت روش بیان، یا نظریه‌ی بیان یا... مسلط گردد؛ و سرانجام از راه بررسی تاریخ فرهنگ یا تاریخ عقاید ایدئولوژی فرستنده‌ی پیام را نیز بازشناسد.[۵۲]

واپسین کار اکو در زمینه‌ی نشانه‌شناسی، هرچند نکته‌ی تازه‌ای به جنبه‌های نظری مباحث پیشین او نمی‌افزاید، اما نمایشگر نزدیکی او به هرمنوتیک ادبی است که از کتاب **خواننده در داستان** به‌اینسو، به شکل آگاهانه‌ای پیگیری شده است. کتاب **نشانه‌شناسی و فلسفه‌ی زبان** گونه‌ای تاریخ نشانه‌شناسی است و در عین حال پنج مفهوم اصلی را که موضوع مباحث بسیاری در دو دهه‌ی اخیر بوده‌اند، روشن می‌کند. این مفاهیم عبارتند از: نشانه، مدلول، استعاره، نماد و رمز (کُد). این همه از دیدگاه تاریخی مطرح شده‌اند، و نیز در چارچوب

نظریه‌ی اکو در مورد نشانه‌شناسی جای می‌گیرند. به گمان اکو این مفاهیم، در عین حال، در مرکز مباحث فلسفه‌ی زبان هم جای دارند.[۵۳] اکو در پیشگفتار کوتاهی این نظر را باری دیگر مطرح کرد که نشانه‌شناسی پدیده‌ی تازه‌ای نیست. او نشانه‌شناسی همگانی را گونه‌ای سخن فلسفی می‌شناسد (در گفتگویی اکو تا آنجا پیش رفت که نشانه‌شناسی همگانی را یگانه سخن فلسفی معرفی کرد.[۵۴] او سپس نشانه‌شناسی های خاص را همچون علوم معرفی کرد. نشانه‌شناسی علامت‌ها و آواشناسی، نشانه‌شناسی علائم رانندگی، هواشناسی و غیره. سرانجام نشانه‌شناسی کاربردی را از نشانه‌شناسی خاص متمایز کرد. مثلاً از کاربرد نشانه‌شناسی در نقد ادبی، یا در نقد سینمایی یاد کرد. نشانه‌شناسی خاص در حکم گونه‌ای دستور زبان نشانه‌هاست. یعنی سلسله‌ای از قاعده‌های عملی یا پراگماتیک را روشن می‌کند. هرچند هنوز به حدّ یک علم نرسیده است، اما می‌تواند برسد.[۵۵]

•

اکو در کتاب **نشانه‌شناسی و فلسفه‌ی زبان** به مسأله‌ی قدیمی مدلول پرداخت. به نظر او برخلاف مباحث سوسور و پیروانش در مکتب ژنو، موضوع اصلی نشانه‌شناسی، نشانه نیست، بل تاویل نشانه هاست؛ درست به معنایی که پیرس مطرح می‌کرد. کافی نیست که بگوییم: «نشانه همان موضوع نیست» بل باید بگوییم: «اگر این چیز همچون یک نشانه دانسته شود، آنگاه...» اکو به گفته‌ی پیرس اشاره کرده است که «نشانه آن چیزی است که باعث می‌شود تا ما همواره بیشتر بدانیم».[۵۶] نکته‌ای که در این کتاب اکو جذاب و تازه است، تمایز دو گونه معناشناسی در فصل «فرهنگنامه علیه دانشنامه» است.[۵۷] مقصود تقابل دو گونه کتاب مرجع است؛ در فرهنگنامه واژه‌ای در برابر واژه‌ای می‌آید، یا چند واژه‌ی توضیحی با حداقل توضیح و شرح؛ در دانشنامه شرح به گونه‌ای نسبی مفصلتر و دقیقتر است. معناشناسی فرهنگنامه‌ای دربرابرهردال، مدلولی رها ازتمامی وابستگی های آن به مجموعه‌ی نشانه های یک کل قرار می‌دهد. تعریف فرهنگنامه‌ای تاویل‌ناپذیر است و استوار به سویه‌ی قراردادی نشانه ها. اما معناشناسی دانشنامه‌ای هر مدلول را در مناسبت با مجموعه‌ی نشانه ها مطرح می‌کند. فرهنگنامه درواقع دانشنامه است که مناسبات را پنهان یا انکار می‌کند.[۵۸] اما هر نشانه در کاربردش به موردی تاویل‌پذیر تبدیل می‌شود و چنانکه پیرس ثابت کرده است، تنها در مناسبات این موارد تاویل‌پذیر با یکدیگر می‌توان آنها را شناخت. اگر این مناسبات را نشناسیم معنا را نشناخته‌ایم. اگر ندانیم که مناسبت اشاره کردن، گفتن و پنهان کردن در روزگار هراکلیت چه بود، آنگاه نخواهیم دانست که چرا هراکلیت گفته است که خداوند دلف به اشاره‌ای بسنده می‌کند.

مهمترین بخش کتاب **نشانه‌شناسی و فلسفه‌ی زبان** بحث اکو از **نماد** است. فصل چهارم

کتاب با عنوان «جهان نمادین» بحثی دقیق اما موجز از نظریه‌های مهمی است که در فلسفه‌ی زبان و زیبایی‌شناسی درباره‌ی نماد مطرح شده‌اند. اکو، نخست نشان داد که تاکنون تعریف‌های چندان متفاوتی از نماد ارائه شده است که گزاف نیست اگر بگوییم دیگر بحث از پدیده‌ی واحدی در میان نیست. مثلاً سوزان لانگر نماد را راهی به تجرید دانسته است؛ نورتروپ فرآی آن را برابر درونمایه‌های اثر شناخته است (به نظر اکو، فرآی تعریف دقیقی از مفاهیم اساسی نظریه‌اش در **کالبدشکافی نقادی** به دست نداده است و تنها تعریف یونگ از «سرنمون» را تکرار کرده است.) در گستره‌ی انسانشناسی مری دوگلاس در **نمادهای طبیعی** (۱۹۷۳) نتوانسته است تعریفی از نماد به دست دهد و ج.ل. وستون در کتاب کلاسیک خود **از آیین تا رمانس** (۱۹۲۰) نماد را با حضور راز و رمز یکی دانسته است. اکو از کتاب **نمادهای همگانی و خصوصی** (۱۹۷۳) نوشته‌ی ریموند فرت نقل می‌کند که سرانجام نمی‌توان تعریف دقیقی از نماد ارائه کرد. تنها در گستره‌ی پراگماتیک و زمینه‌ی کاربردی زبان می‌توان تفاوت‌های میان نشانه و نماد را شناخت. اما چنین به نظر می‌آید که خود اکو، دستکم در مواردی، نماد را با نشانه یکی دانسته است.[۵۹] و می‌گوید که لوی‌استروس هم زمانی که در انسانشناسی از روش‌های زبانشناسیک استفاده می‌کند، درواقع نمادهای فرهنگی را به معنای نشانه مطرح می‌نماید.[۶۰] یا ژاک لاکان در بحث‌های روانکاوی، نشانه‌شناسی و تحلیل نمادین را به یک معنا به‌کار برده است؛ یا شناخت اشکال نمادین در آثار ارنست کاسیرر، به‌ویژه در کتاب مشهور **فلسفه‌ی اشکال نمادین** (۱۹۲۳) دقیقاً به معنای نشانه‌شناسی است.[۶۱] اکو از این نکته دفاع کرده است که معانی نمادین دو گزاره که واقعیتی یکه را بیان می‌کنند، می‌توانند با یکدیگر تفاوت داشته باشند.[۶۲] به همین شکل تاویل‌های گزاره‌ای واحد نیز از دیدگاه نمادین باهم متفاوتند. هنگامی که هلدرلین در **نان و شراب** (قطعه‌ی هفتم) می‌گوید: «دیر رسیدیم، اما، ای دوست/ خدایان زنده‌اند، آری/ اما بر اوج، فراتر از ما/ در دل دنیایی دیگر.» معنای این شعر از دیدگاه نمادین برای مومن و کافر تفاوت دارد.

معانی غیرمستقیم گزاره و تعریفی که در میان اکثر نظریات مشترک است، یعنی این نکته که «نماد قرار دادن چیزی به جای چیز دیگری است» ما را به مباحث جدید هرمنوتیک ادبی (به ویژه به بحث گادامر از معناهای چندگانه‌ی متن) نزدیک می‌کند و اکو ریشه‌ی این مباحث را در برداشت رمانتیک‌ها از نماد یافته است. او گفته است که تمامی زیبایی‌شناسی رمانتیک در این حکم خلاصه می‌شود که اثر هنری با ایده‌ی «تناسب درونی» شناختنی است.[۶۳] یعنی اثر هنری دارای هماهنگی و نظم درونی و ارگانیک ویژه‌ی خویش است. به این اعتبار به هیچ زبان دیگری بیان شدنی نیست. تاویل‌های

گوناگونی که از یک اثر ارائه می‌شود، در حکم راه‌هایی بی‌شمارند برای یافتن این نظم و تناسب درونی. شلینگ آن تصویری را نمادین می‌دانست که موضوعش نه ارجاع به ایده‌ای، بل خود آن ایده باشد: یعنی نماد را «گوهر اثر هنری» می‌خواند. گوته به سال ۱۷۹۷ میان تمثیل و نماد تفاوت گذاشت و نوشت که تمثیل به نیروی اندیشه، و نماد به نیروی احساس رجوع می‌کنند. تمثیل دلخواه و قراردادی است، اما نماد استوار به گونه‌ای همانندی است. آن تصویر یا انگاره‌ای طبیعی است که برای همگان درک‌شدنی باشد.[۶۴] «تمثیل پدیدار را به مفهوم و مفهوم را به تصویر تبدیل می‌کند، اما چنان که مفهوم در تصویر پنهان شد... نماد پدیدار را به ایده و ایده را به تصویر بدل می‌کند، بدین‌سان که ایده به گونه‌ای فعال در تصویر باقی بماند.» به گمان اکو زیبایی‌شناسی رمانتیک میان «تاویل معناشناسیک» و «تاویل زیبایی‌شناسیک» تفاوت گذاشته است، یعنی این حکم را پذیرفته است که می‌توان پدیداری را به گونه‌ای زیبایی‌شناسیک تاویل کرد و مطلقاً در پی ساحت معنایی آن نرفت. شاید بتوان به یاری اصطلاح یلمسلف گفت که تاویل معناشناسیک (یا تاویل نشانه‌شناسیک) به شکل مربوط می‌شود و تاویل زیبایی‌شناسیک به گوهر.

اکو مجموعه‌ی رمزگان و رمزهای فرعی را که گیرنده‌ی پیام به یاری آنها پیام را «امروزی» می‌کند، با عنوان «نظام یا دستگاه نظریه‌ی بیان» مشخص کرده است و در **ساختار غایب** روش اقناعی پیام را در حدّ نظریه‌ی بیان دانسته است: «سخن اقناعی همواره در طول سده‌ها، با اشکال گوناگون نظریه‌ی بیان کُدگذاری شده است».[۶۵] اهمیت این مباحث «نظریه‌ی بیان» آنجا دانسته می‌شود که اکو تمایز میان نماد و استعاره را روشن می‌کند. او می‌گوید که استعاره نمی‌تواند تاویل شود. هرگز چیزی نمی‌گوید که گیرنده‌ی پیام در پی تاویل آن برآید. دروغ در استعاره چندان آشکار است که تاویل را ناممکن می‌کند. اگر استعاره را باور کنیم منطق سخن درهم می‌ریزد، اما اگر معنای نماد را باور کنیم، هماهنگی معناشناسیک درهم می‌شکند.[۶۶] استعاره را تنها می‌توان همچون مجاز شناخت، نماد لحظه‌ای از «زندگی موضوع» است.

۴

اساس بحث اکو در کتاب **خواننده در داستان** شباهت زیادی با مباحث هرمنوتیک ادبی و عقاید پیشروان زیبایی‌شناسی دریافت دارد. پایه‌ی اصلی بحث در هر دو مورد خواندن متن و تاویل آن است. اکو از سابقه‌ی بحث «مورد تاویلی» در آثار پیرس آغاز کرده است، اما آغازگاه هرمنوتیک ادبی از دو سنت پدیدارشناسی و ایدآلیسم آلمانی است. اکو همچون نویسندگان هرمنوتیک ادبی به این نتیجه رسیده است که به دلیل توان نهانی هر متن ادبی

(هنری) تاویل های آن سازنده‌ی معناهای بسیار است. اساس بحث اکو «موقعیت خواننده» است. خواننده در رویارویی با متن، در برابر وضعیتی قرار می‌گیرد که خود آن را نساخته است، اما می‌تواند به آن شکل تازه‌ای بدهد. از این‌رو مولف در جریان نگارش، همواره خواننده‌ای فرضی را در برابر خود می یابد. به نظر اکو مولف می‌نویسد و خواننده‌ای را در ذهن خود مجسم می‌کند. همانطور که نقاش، تماشاگر پرده‌ی نقاشی خود را در ذهن مجسم می‌کند و مدام چند گام به عقب می رود تا نتیجه‌ی کار خود را از نگاه تماشاگری فرضی مشاهده کند. چشم نقاش همواره دو موقعیت متفاوت آفریننده/ تماشاگر را می‌آفریند. طرح اثر ادبی در ذهن مولف نیز یک داستان می سازد.[۶۷] اما نکته اینجاست که همین طرح برای هر خواننده، سازنده‌ی داستانی تازه است. نویسنده راهی ندارد که تمامی خوانندگان اثرش را با داستان فرضی و ذهنی خود آشنا کند. پس از پایان نگارش، مولف مکالمه با خواننده‌ی فرضی را رها می‌کند. یعنی خیلی ساده، او از یکسوی این مکالمه حذف می شود. از اینجا مکالمه‌ی خواننده و متن آغاز می شود (و همپای آن مکالمه‌ی میان متن و دیگر متون).[۶۸] به‌گمان اکو دو گونه متن وجود دارد: یکی خواننده‌ی «معمولی» را قبول دارد، در این حالت سرنوشت متن را خواننده‌ی معمولی تعیین می‌کند. اما متنی دیگر خواهان آفریدن **خواننده‌ی تازه** است اینجا متن را مولف می سازد و دامنه‌ی مکالمه‌ی متن و خواننده را مشخص می‌کند و خود از صحنه خارج می شود. رمانی از آگاتا کریستی نمونه‌ای است از نخستین متن، و **یولیسس** نمونه‌ای است از متن دوم. این هنوز به معنای ارزیابی یا به عبارت دقیقتر ارزش گذاری دو متن نیست. در نهایت، **دن کیشوت** و **جنگ و صلح** در دسته‌ی نخست جای می‌گیرند. نکته ای که اکو بر آن تاکید دارد فهم موقعیت مولف از یکسو و خواننده ازسوی دیگر است.

تمایزی که اکو میان دو نوع متن می‌گذارد، فراتر از «استراتژی نگارش» به تمایز سخن ادبی با «سخن علمی» مرتبط می شود. اکو می‌گوید که دو نوع نگارش وجود دارد: آفریننـــده و غیرآفریننده. آثار سوفوکل یا شکسپیر در دسته‌ی نخست جای می‌گیرند و آثار ارسطو و گالیله در دسته‌ی دوم.[۶۹] اکو خود را به عنوان نویسنده‌ی **نام گل سرخ** در دسته‌ی نخست جای می‌دهد و به عنوان نویسنده‌ی **خواننده در داستان** در دسته‌ی دوم. متون آفریننده، نتیجه گیری را به خواننده می سپارند. اگر شکسپیر می‌خواست نظریه ای اخلاقی درباره‌ی مناسبات پدروفرزندی ارائه کند، دیگر **هملت** را نمی‌نوشت، بل رساله ای فلسفی - اخلاقی می‌نوشت. **هملت** تأویل های بی شمار می پذیرد؛ و اثری است گشوده به هر دگرگونی معنایی. اما درمتون غیرآفریننده، مولف می‌تواند با تاویل خاصی از نوشته‌ی خود که به گمانش نادرست می‌آید، مخالفت کند. چنین متونی دارای معنای نهایی هستند، معنایی که نیّت مولف بوده است؛ اگر آن را درک نکنیم،

بی‌شک داوری نادرستی درباره‌ی متن خواهیم داشت. در آثار کانت، مارکس، و آینشتاین واژگان برای پنهان داشتن عقاید و ایجاد ابهام معنایی نوشته نشده‌اند، آنها ارائه می‌شوند تا ایده‌ای (ایده‌ی مولف) را شرح دهند و بیان کنند. اما در رمان مارسل پروست، واژگان به هیچ‌رو با هدف طرح ایده‌ای خاص نوشته نشده‌اند. هرگاه ایده‌ای به نویسنده‌ی متنی ادبی نسبت دهند پاسخ منطقی او جز این نخواهد بود: «شاید درست باشد». الگوی متن غیرآفریننده **رساله‌ی منطقی- فلسفی** ویتگنشتاین است، که در آن نظم منطقی و ریاضی حاکم است؛ اما الگوی نویسنده‌ی رمان ارائه‌ی منطقی ایده‌ها نیست، بل ایجاد ابهام است. چرا که برای هنرمند چیزی قطعی نیست. توماس قدیس، ابلیس را شر می‌دانست، اما برای میلتون ابلیس شاید شر باشد، شاید هم نباشد.

اکو تاویل‌های متفاوت از آثار ادبی و هنری را پذیرفته است و می‌گوید که هر اثر ادبی (و هنری) اساساً به معنای امکان و توان تاویل است. او به گفته‌ی پل والری استناد می‌کند که «شعر تعریف‌ناشدنی و تعریف‌ناپذیر است.» اکو این حکم را گسترش داده و معتقد است که هر اثر هنری در مجموعه‌ای از تاویل‌ها شکل می‌گیرد و تعریفی از آن که استوار بر یک تاویل باشد، نادرست خواهد بود. به نظر اکو بنیان اثر هنری ابهام است. متن ادبی ایده‌ای خاص را طرح نمی‌کند، افقی از ایده‌های بی‌شمار و گاه متضاد را می‌آفریند. ابهام سازنده‌ی قوانین روایی است. اکو از توصیف آونگی شکسته در داستان **سیلوی** ژرار دونروال مثال زده است. در این داستان راوی تصمیم می‌گیرد که به لوییسی روستای زادگاهش که کودکی را در آن گذرانده بازگردد. راوی در تعارض میان زندگی هرروزه که به چشم او مبتذل می‌آید و زندگی آرمانی (که همچون زنی آرمانی جلوه می‌کند، با زیبایی اثیری، زنی که در فصل سوم با نام آدرین به خواب راوی می‌آید، زندگی می‌کند.[۷۰] راوی به لوییسی می‌رود، نه به سودای یافتن آدرین، بل برای یافتن سیلوی، زنی که در فصل دوم داستان همچون «تجلی ناگهانی حقیقت» بر او لحظه‌ای آشکار شده بود. در آستانه‌ی سفر سه صفحه از داستان، به توصیف دقیق ساعتی که آونگش شکسته است، اختصاص دارد. در نگاه نخست در این سه صفحه اصل ایجاز در روایت رعایت نشده است. خواننده این توصیف طولانی را از آونگی شکسته که ارتباطی مستقیم به طرح داستان ندارد، زیاده‌گویی می‌یابد. اما به گمان اکو این توصیف ضروری است. توصیف ساعتی که دیگر کار نمی‌کند، در داستانی که اساساً درباره‌ی رابطه‌ی زمان و خاطره است، آنهم در لحظه‌ای از داستان که راوی به کودکیش بازگشته زیاده‌گویی نیست و یکسر ضرورت دارد:

خواننده از پیش دانسته است که راوی در آستانه‌ی این سفر ساعتی ندارد، اما این

توصیف دقیق ساعت، چیزی به دانش خواننده از عادت‌های راوی و یا مشخصه‌های روانیش نمی‌افزاید. حضور این آونگ شکسته به نظر عجیب می‌آید، چرا که کنش‌ها را به تاخیر می‌اندازد. خواننده باید بداند که اگر نویسنده این شرح مفصل را می‌دهد، پس مقصود دیگری دارد.[۷۱]

این «مقصود» را تنها در فصل بعد می‌توان دانست، زیرا از این فصل قاعده‌ی زمانی داستان درهم می‌شکند و سفر راوی به گذشته آغاز می‌شود. رویاهای راوی توصیف می‌شوند و حکومت تردید شکل می‌گیرد. دیگر نمی‌دانیم که آیا او به‌راستی آدریان را دیده است یا نه. به نظر می‌رسد که تلاش او برای **یافتن زمان گمشده بی اثر است.** راوی **سیلوی**، راوی رمان پروست نیست (هرچند پروست شیفته‌ی نروال بود) و نمی‌تواند گذشته را بازیابد. **سیلوی** شرح دردبار یک شکست است. تلاش برای یافتن پاسخ بی‌اثر می‌ماند؛ و اینجاست که ساعت اعتبار نمادین می‌یابد؛ و همچون نماد لحظه‌ای از موقعیت و ابهام زندگی می‌شود. به بیان دیگر ساعت «موقعیتی گشوده» می‌یابد. راستی نماد چیزی هست، اما چه چیز؟ این نکته حل ناشده، پاسخ نایافته، بجا می‌ماند. پس چرا توصیف آن در متن، یا به بیان بهتر علت ظهورش در متن را رها از ابهام فرض کنیم؟

شرح آونگ در داستان بار نمادین دارد، چرا که می‌تواند به بی نهایت شکل تاویل شود. محتوایش به سحابی مه‌آلود همانند است که تاویل‌های بسیار می‌پذیرد. به جایگزینی مداوم تاویل‌ها گشوده است، و درستی هیچ‌یک از این تاویل‌ها سرانجام با متن دانسته نمی‌شود. نماد نشان می‌دهد که چیزی هست که می‌تواند گفته شود اما این چیز هرگز نمی‌تواند یک‌بار و برای همیشه گفته شود.[۷۲]

یادداشت‌های فصل یازدهم

۱. این رساله به صورتی دقیقتر و کاملتر منتشر شده است:

U. Eco, *The Aesthetics of Thomas Aquinas*, tran. H. Berdin, Harvard u.p., 1988.

2. U. Eco, *L'oeuvre ouverte*, tran. C. Roux de Bezieux, Paris, 1979.

3. U. Eco, *The Aesthetics of Chaos*, Tulsa u.p., 1982.

پاری از مباحث این رساله به زبان فرانسوی در نشریه‌ی زیر یافتنی است:

Tel Quel, 2, Automne 1962.

4. U. Eco, *La guerre du faux*, trans. M. Tanant, Paris, 1987.

۵. این کتاب با عنوان **نظریه‌ای درباره‌ی نشانه‌شناسی** به زبان انگلیسی منتشر شده است:

U. Eco, *A Theory of Semiotics*, Indiana u.p. 1976.

6. U. Eco, *La structure absente, introduction a la recherche sémiotique*, tran. U. Esposito-Torrigiani, Paris, 1988.

7. U. Eco, *Lector in fabula*, tran. M. Bouzaher, Paris, 1989.

Fabula (از ریشه‌ی Fari به معنای گفتن) در زبان لاتین به هر دو معنای گفتگو و داستان به‌کار می‌رفت. این واژه تبار واژه‌ی کهن فرانسوی Fable است که هنوز هم به معنای حکایت به‌کار می‌رود. معنای مورد نظر اکو همان است که فرمالیست‌های روسی به‌کار می‌بردند، یعنی داستان که در مقابل «طرح» قرار می‌گیرد.

8. U. Eco, *Sémiotique et philosophie du langage*, tran. M. Bouzaher, Paris, 1988.

۹. گفتگوی اکو با نشریه‌ی:

Magazin littéraire, février, 1989, p. 18.

10. U. Eco, *Apostille au Nom de la rose*, trans. M. Bouzaher, Paris, 1987.

11. *Ibid.*, p. 14.

12. *Ibid.*, pp. 31-33.

13. *Ibid.*, p. 36.

14. *Ibid.*, p. 62.

15. *Magazin littéraire*, février, 1989, p. 23.

16. U. Eco, *De bibliotheca*, Caen, 1986.

17. J. Le Goff, "Forcement médiéval et terriblement modern", *Magazinne littéraire*, février, 1989.

18. G. Genette, "Une théorie de l'oeuvre d'art", *Magazin littéraire*, février 1989, pp. 46-47.

روش‌های حضور را در برابر mode آورده‌ام. مقصود ژنت گسترده‌ترین معنای این واژه است.

19. U. Eco, *L'oeuvre ouverte*, p. 22.

20. *Ibid.*, pp. 18-19.

برای مرجع نقل قول از مکالمه‌ی **سوفیست** نگاه کنید به:

افلاطون، **دوره آثار**، ترجمه م.ح. لطفی، تهران، ۱۳٦۷، ج ۳، ص ۱۵۰۱.

21. U. Eco, *op.cit.*, p. 19.

تفسیر عارفانه را در برابر anagogique آورده‌ام.

22. *Ibid.*, p. 25.

23. *Ibid.*, pp. 31-33.

به گمانم، اکو به دو مورد از کتاب **پدیدارشناسی ادراک** مرلوپونتی اشاره دارد: یکی در آغاز بحث «بدن» که مرلوپونتی از «دیدن» سخن می‌گوید و آنجا افق را با «پرسپکتیو» یکی می‌داند:

M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, 1976, p. 82.

و دیگری در بحث از حضور فضایی بدن که آنجا افق را به معنای پس‌زمینه دانسته است: به دلیل آگاهی من به اینکه به گونه‌ای جسمانی هستم (وجود دارم؛ یعنی بدن من هست) فضا و افق وجود دارند:

Ibid., pp. 118-119.

24. U. Eco, *op.cit.*, p. 60.

25. *Ibid.*, p. 197.

26. J. Joyce, *Stephen Hero*, London, 1977, p. 188.

27. U. Eco, *op.cit.*, p. 205.

28. *Ibid.*, p. 216.

29. *Ibid.*, pp. 219-220.

این نکته به ویژه در مورد فصل مشهور به «آئه‌اولوس» درست است که گوهرش «نظریه‌ی بیان» است و بسیاری از مجازهای بیانی که مارکوس فابیوس کویین تیلیان نظریه‌پرداز ادبی رومی که در نخستین سده‌ی مسیحی می‌زیست، از آنها یاد کرده است، و نیز مجازهایی که در **نظریه‌ی بیان** ارسطو آمده‌اند، در این فصل **یولیسس** به گونه‌ای آگاهانه و استادانه به‌کار گرفته شده‌اند. نگاه کنید به پیوست کتاب:

D. Gifford, "*Ulysses*" *Annotated*, California u.p., 1988, pp. 635-643.

30. U. Eco, *op.cit.*, p. 225.

31. *Ibid.*, p. 227.

۳۲. بارها دو صفحه‌ی نخست این فصل را با روش واگنر در ساختن حالت موسیقایی در ایراهایش، یعنی کاربرد لایتموتیف یا «مایه‌ی اصلی» قیاس کرده‌اند.

33. U. Eco, *op.cit.*, pp. 235-236.

۳٤. در مورد اهمیت دایره در سخن ادبی نگاه کنید به:

G. Poulet, *Les métamorphoses du cercle*, Paris, 1979.

35. U. Eco, *op.cit.*, pp. 281-282.

36. *Ibid.*, p. 293.

۳۷. اکو پژوهشگر فلسفه‌ی اسکولاستیک سده‌های میانه از تناقض نمی هراسد. حتی عناوین شماری از آثارش یادآور گونه‌ای تناقض و ناسازه هستند: **ساختار غایب**، **اثر گشوده**، و این اواخر رساله‌ای منتشر کرده است با عنوان: **حقیقت، یک داستان**.

38. U. Eco, *A Theory of Semiotics*, p. 75.

۳۹. نگاه کنید به مقاله‌ی اکو:

U. Eco, "Notes sur la sémiotique de la reception.", *Actes sémiotiques*, 9/81, 1987.

40. P. Fabbri, "Le dédale dans le texte" *Magazin littéraire*, février 1989, pp. 48-53.

نگاه کند به بحث از عقاید دلوز در فصل ۱۵، کتاب سوم.

41. U. Eco, *Lector in fabula*, pp. 31-33.

42. U. Eco, *La structure absente*, pp. 321-322.

۴۳. نقل از گفتگویی با اکو در:

Magazine littéraire, février 1989, p. 18.

44. *Ibid.*, p. 19.

45. *Ibid.*, p. 20.

46. U. Eco, *La structure absente*, p. 322.

47. *Ibid.*, p. 324.

48. structuralism genetique.

49. U. Eco, *op.cit.*, p. 326.

50. *Ibid.*, pp. 329-330.

51. *Ibid.*, pp. 139-140.

۵۲. به سادگی می‌توان دید که شمای ارتباطی که اکو مطرح کرده است بر پایه‌ی نظریه و شمای ارتباطی رومن یاکوبسن استوار است.

U. Eco, *op.cit.*, pp. 142-143.

53. U. Eco, *Sémiotique et la philosophie du langage*, p. 9.

54. *Magazine littéraire*, février 1989, p. 20.

۵۵. به سال ۱۹۷۸ اکو در بحثی با امیلیو گارونی نشان داد که نشانه‌شناسی خاص «مهمترین مسائل شناخت‌شناسیک» در حوزه‌ی کارش را حل‌ناشده باقی گذاشته است. نگاه کنید به:

U. Eco, *Sémiotique et la philosophie du langage*, p. 11.

56. *Ibid.*, p. 14.

57. Dictionnaire versus Encyclopédie.

58. U. Eco, *Sémiotique et la philosophie du langage*, p. 107.

59. *Ibid.*, p. 196.

60. *Ibid.*, p. 197.

61. *Ibid.*, pp. 198-199.

62. *Ibid.*, p. 203.

63. *Ibid.*, p. 209.

64. *Ibid.*, pp. 209-210.

65. U. Eco, *La structure absente*, p. 154.

66. U. Eco, *Sémiotique et philosophie du langage*, p. 233.

67. U. Eco, *Lector in fabula*, pp. 130-141.

۶۸. اکو برای فهم سازوکار تبدیل طرح به داستان، از یک داستان کوتاه مثال آورده است: «درامی یکسر پاریسی» نوشته‌ی آلفونس آلایی (۱۹۰۵- ۱۸٦٤)؛ آلایی این داستان را به سال ۱۸۹۰ منتشر کرده بود.

69. *Magazine littérair*, février 1989, pp. 20-21.

۷۰. واژه‌ای که نروال به کار برده "beauté éthere" است. هدایت در بوف کور از زیبایی اثیری یاد کرده است.

71. U. Eco, *Semiotique et philosophie du languge*, pp. 231-232.

72. *Ibid.*, p. 233.

بخش نخست کتاب درباره‌ی تکامل تاریخی روش ساختاری پژوهش متون ادبی است. بحث با زبان‌شناسی سوسور و منطق پیرس آغاز می‌شود و ادامه‌ی آن به شرح نظریه‌های ادبی اندیشگرانی می‌رسد چون شکلوفسکی، یاکوبسن، باختین، موکاروفسکی، اسپیتزر، پروپ، پولس، برمون و گرماس.

در بخش دوم از اندیشه‌هایی بحث شده است که مهم‌ترین نظریه‌پردازان ساختارگرا در سه دهه‌ی اخیر در زمینه‌ی بررسی متن ادبی ارائه کرده‌اند، متفکرانی چون لوئی استروس، فوکو، بارت، تودورف، ژنت، کریستوا و اکو.

بخش بعدی به روش شالوده‌شکنی متن می‌پردازد که دریدا پایه گذاشته است. نقد این متفکر از «متافیزیک حضور»، اندیشه‌های بلوم، دمان و دیگر شالوده‌شکنان و نیز نظریه‌های ادبی فیلسوفان پسامدرنیست چون دلوز و لیوتار در این بخش آمده است.

بخش آخر درباره‌ی تکامل تاریخی و مباحث اصلی آیین هرمنوتیک است، از روش تأویل متون مقدس تا آخرین آثار نظریه‌پردازان «مکتب دریافت متن». در این راه اندیشه‌های نیچه، فروید، هوسرل، هیدگر، هرش، ریکور، آیزر و یاس درباره‌ی تأویل متن طرح شده است.

کتاب‌های نشر مرکز در همین زمینه

چهار گزارش از تذکرة‌الاولیاء عطار بابک احمدی
طبیعت و قاعده ژان پیر شانژو، پل ریکور/ بابک احمدی، دکتر عبدالرحمن نجل‌رحیم
به سوی پسامدرن پیام یزدانجو
ادبیات پسامدرن پیام یزدانجو
بینامتنیت گراهام آلن/ پیام یزدانجو
لذت متن رولان بارت/ پیام یزدانجو
نقد و حقیقت رولان بارت/ شیرین‌دخت دقیقیان
پیش‌درآمدی بر نظریه‌ی ادبی تری ایگلتون/ عباس مخبر
نظریه‌ی ادبی، معرفی بسیار مختصر جاناتان کالر/ فرزانه طاهری

ISBN: 978-964-305-454-0



۱۶۸۰۰ تومان